



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE
CENTRO DE HUMANIDADE – CH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA CULTURAL**

CAMILA IMACULADA SILVEIRA LIMA

**NOS PALCOS DA CIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MORALIDADE E DOS
COSTUMES NO TEATRO DE FORTALEZA NA PRIMEIRA REPÚBLICA
(1889-1930)**

**FORTALEZA
2012**

CAMILA IMACULADA SILVEIRA LIMA

**NOS PALCOS DA CIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MORALIDADE E DOS
COSTUMES NO TEATRO DE FORTALEZA NA PRIMEIRA REPÚBLICA
(1889-1930)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual do Ceará – UECE, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História, na área de concentração em História e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Ferreira da Silva.

**FORTALEZA
2012**

CAMILA IMACULADA SILVEIRA LIMA

**NOS PALCOS DA CIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MORALIDADE E DOS
COSTUMES NO TEATRO DE FORTALEZA NA PRIMEIRA REPÚBLICA
(1889-1930)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual do Ceará – UECE, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História, na área de concentração em História e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Ferreira da Silva.

Aprovada em: 17 / 10 / 2012

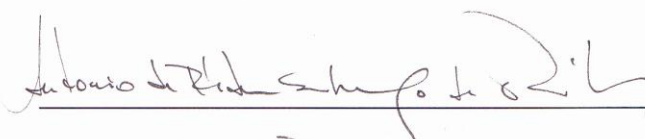
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marco Aurélio Ferreira da Silva
Orientador – Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. João Pinto Furtado
Examinador – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG



Prof. Dr. Antônio de Pádua Santiago de Freitas
Examinador – Universidade Estadual do Ceará – UECE

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, desde a sugestão de leituras e fontes às palavras de incentivo e apoio.

Dessa forma, inicio o meu agradecimento ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Aurélio Ferreira da Silva, que me incentivou com suas indicações de leitura e com seu conhecimento compartilhado, bem como com sua compreensão em muitos momentos.

Estendo os meus agradecimentos ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual do Ceará, especialmente, Lucili Grangeiro Cortez, Silvia Siqueira, Gleudson Passos, Érick Assis de Araújo, Antônio de Pádua Santiago de Freitas e Altemar da Costa Muniz, pela contribuição para o meu desenvolvimento no ofício de historiadora.

Aos meus colegas de mestrado, Ana Flávia, Alex Alves, Felipe da Cunha, Karla Torquato, Vilarin Barbosa, Letícia Lustosa, Raimundo Araújo, Raquel Caminha e Jucilane de Sousa, que proporcionaram momentos divertidos e enriquecedores com as discussões em torno dos nossos trabalhos.

Aos meus amigos da Graduação, Marise Magalhães, Renata Monteiro e Gabriel Parente, pelo incentivo e confiança que sempre me deram. À Marise, amiga que comecei a conquistar no turismo, agradeço a disponibilidade em ajudar-me em todos os momentos em que precisei, sou grata também pela paciência e pelas nossas peripécias mundo afora. À Renata, agradeço os incentivos, viagens e cobranças e, claro, os bons momentos que passamos no Arquivo Público do Estado do Ceará, juntamente com a Andréia. Ao Gabriel, agradeço o amigo que é e também a sugestão do tema, algo pelo qual serei eternamente grata. A esses amigos da Graduação, acrescento, pelos momentos divertidos e enriquecedores, Assis Neto, Francisca Elilair, José Antino, Camila Gildo, Vanessa Meneses, Bárbara Eliza e Francisco Adams.

Às minhas amigas, Ana Paula Sena, Priscylla Lima e Lívia Amorim, pelo apoio, confiança, paciência e compreensão. Serei eternamente grata pela amizade que cultivamos desde o período escolar.

Agradeço também aos funcionários do Theatro José de Alencar, do Arquivo Público do Estado do Ceará e da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel o acesso

às fontes e referências bibliográficas; e à CAPES, agradeço o financiamento da minha pesquisa.

Gostaria de agradecer a disponibilidade do Prof. Dr. Pádua Santiago e do Prof. Dr. João Pinto, por terem aceitado o convite para compor a banca examinadora da minha defesa.

Agradeço aos meus familiares, minhas tias, Lúcia Mendes, Maria de Fátima e Francisca Lima, e ao meu tio, Francivaldo, o apoio, incentivo e ajuda na trajetória não só do meu trabalho como também da minha vida. Sou grata também aos meus primos, Cristiane, Cleiriane e Raoni, pela confiança depositada em mim.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos meus pais, Maria Socorro Silveira e Antônio Lima, os ensinamentos e todo amor e dedicação em todos esses anos da minha existência. Serei eternamente grata por tudo o que fizeram e ainda fazem por mim.

“O que em quase todo o teatro anterior fora em princípio um espaço de representação, com alguns poucos sinais de locação ou, no máximo, o esboço retratado de uma locação, tornou-se, nesse movimento geral, em primeiro lugar um “local real” inteiramente representado e, enfim, no alto do naturalismo, uma presença palpável: o “palco como sala”: a sala impregnando as vidas das pessoas como suas vidas a haviam impregnado.”

(Raymond Williams)

RESUMO

Na virada do século XIX para o XX, a cidade de Fortaleza encontrava-se em meio aos embates políticos da oligarquia acciolina e às transformações trazidas pelo desenvolvimento econômico proveniente da atividade algodoeira. Foi nesse cenário que o teatro conquistou o seu fausto na capital cearense com a construção da casa de espetáculo oficial, o Theatro José de Alencar, e com o crescimento das companhias dramáticas e da produção dramatúrgica local. Essa produção teatral trazia as ideias morais e os hábitos dessa época. Assim sendo, o objetivo maior deste trabalho é analisar como a moralidade e os costumes eram representados pelo teatro produzido na cidade de Fortaleza durante a Primeira República. O teatro aparecia como forma de discurso, ao mesmo tempo em que mostrava as práticas ditas populares do cotidiano, ou seja, assim como o teatro era um meio de resistência à ordem vigente, ele também servia para legitimá-la. Nesse processo, apareciam as disputas políticas, os anseios de civilidade e progresso e a defesa da moral cristã e dos bons costumes, que estavam presentes em Fortaleza no período em tela. Para compreender como o teatro representava essa realidade sociocultural, ampliou-se o diálogo rumo à Semiologia e à Sociologia, através das quais destacamos o teatro como espaço físico e expressão artística, além da construção do texto dramático e dos indivíduos que o produziam. Dessa forma, foram utilizados como fontes os jornais, as crônicas e as peças encenadas nos palcos dos teatros da cidade de Fortaleza, dando destaque ao teatro de costumes, que é caracterizado pela utilização do humor e por representar o cotidiano.

Palavras-chave: Teatro. Fortaleza. Moralidade. Costumes.

ABSTRACT

At the turn of the 19th century to the 20th century, Fortaleza, the capital of Ceara, Brazil, was in the midst of political clashes brought about by the *acciolina* oligarchy (i.e. the oligarchy led by Nogueira Accioly) and the transformations which took place by the economic development from the cotton activity. It was in this scenario that the theater conquered its splendor in the city, with the construction of its official show house, the Theatro José de Alencar, and with the growth of drama production companies and local dramaturgical productions. Theatrical productions at the time, highlighted moral ideas and habits. The main objective of this work is, thus, to analyze how morality and customs were represented by the theater produced in Fortaleza during the first Republic. While the theatre appeared as a form of speech, it also showed the so-called everyday life popular customs. This way, at the same time, theater was a means of resistance to current order, it also served to legitimize it. In the process, issues such as the political disputes, the desire for civility and progress, and the defense of christian morals, present in Fortaleza, became part of theatrical representations. In order to understand how theater represented this socialcultural reality, the dialogue towards Semiology and Sociology was expanded, by means of which we highlight the theater as a physical space and as a means of artistic expression, in addition to the construction of the dramatic text and the individuals that produced it. To this end, newspapers, chronicles, plays which were performed in Fortaleza theaters, and, especially, comedies which represented everyday life were used as sources for the research here reported.

Keywords: Theater. Fortaleza. Morality. Customs.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DO TEATRO DE COSTUMES AO TJA: O CENÁRIO DA PRODUÇÃO TEATRAL NA CIDADE DE FORTALEZA DA PRIMEIRA REPÚBLICA	20
2.1 Cena I: a influência do realismo francês aos moldes da capital federal	20
2.2 Cena II: o teatro de costumes com suas revistas e comédias.....	24
2.3 Nas páginas dos jornais: os conflitos políticos do governo acciolino e o teatro ...	32
2.4 Do Concórdia ao Theatro José de Alencar: as ideias e os conflitos políticos durante o governo acciolino	38
3 A DRAMATURGIA, OS INTELLECTUAIS E OS DRAMATURGOS: UMA ANÁLISE SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL E SEUS PRODUTORES.....	71
3.1 O teatro enquanto arte: o espetáculo como sistema de signos e suas relações na sociedade	71
3.2 A dramaturgia e o espetáculo teatral: a construção, a leitura e a encenação do texto dramático	77
3.3 Os intelectuais: os profissionais do pensamento	98
3.4 Os dramaturgos e as companhias dramáticas: os produtores dos textos dramáticos e do espetáculo teatral	115
4 NOS PALCOS DO TEATRO: AS IDEIAS MORAIS E OS COSTUMES DA CIDADE DE FORTALEZA.....	125
4.1 O teatro e a relação com a moralidade e os bons costumes.....	125
4.2 1º ato: o casamento e o papel da mulher e do homem na sociedade fortalezense da virada do século XIX para o XX	146
4.3 2º ato: o conflito entre os novos e os antigos costumes e a hierarquização dos espaços da cidade de Fortaleza do início do século XX	166
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	197

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu a partir das caminhadas no centro da cidade de Fortaleza. Ao observar como os indivíduos passavam pelo Theatro José de Alencar¹ (TJA), originaram-se os primeiros questionamentos e reflexões, os quais nós sintetizamos em uma pergunta: qual o significado do TJA para a cidade de Fortaleza? Os passos apressados, a indiferença, os olhares voltados aos artistas na Praça José de Alencar nos fizeram pensar sobre a importância desse teatro para a sociedade fortalezense.

Nos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, jornal, entre outros), o TJA aparece pela sua arquitetura centenária em eventos ocasionais (congressos, simpósios, premiações, entre outros), mensais² e em espetáculos teatrais que trazem atores da teledramaturgia ou de grandes produções. Os eventos, como simpósios e congressos, são destinados a grupos específicos. Os preços dos ingressos das grandes produções são elevados para o padrão financeiro da maioria da população³. Portanto, o público é seletivo, apesar da tentativa de aproximar a população através de projetos, como o das visitas guiadas com cobrança de uma pequena tarifa⁴. Dessa forma, existe ainda um distanciamento da população em relação ao mesmo.

Contrário ao “vazio” do teatro, percebemos a existência de muitos indivíduos que costumam apreciar as diversas apresentações artísticas populares na Praça José de Alencar. As apresentações são marcadas por indivíduos quebrando cocos, acrobatas, mágicos, cantores, contadores de anedotas, repentistas, entre outros. Ali todos parecem se identificar com esses espetáculos. São divertidos e reportam ao cotidiano, falam do dia a dia do trabalhador, da traição, da falta de dinheiro, entre outros. Deste modo, não é apenas as condições econômicas que afastam o público do TJA, mas a identificação com o espetáculo em si.

¹ O Theatro José de Alencar está situado no centro da cidade de Fortaleza entre as Ruas General Sampaio e 24 de Maio. Ambas possuem intenso fluxo de indivíduos devido às paradas de ônibus, às lojas populares e à praça homônima, que recebe diariamente diferentes artistas de rua e seus espectadores.

² Todo dia 17 de cada mês, o Theatro José de Alencar realiza espetáculos em celebração ao dia da sua inauguração, que aconteceu no dia 17 de junho de 1910. As apresentações são de danças, esquetes, músicas, entre outros, não necessariamente sendo um espetáculo teatral. Alguns passantes param ao vê-las, mas logo retornam aos seus afazeres. Os espetáculos são durante o dia, quando todos estão trabalhando ou resolvendo seus problemas pessoais.

³ “Fortaleza chega aos seus 283 anos, com 40,11% da população da sua Região Metropolitana vivendo de pobreza, com renda per capita de meio salário mínimo.” In. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, Desigualdade só aumenta, 12 de abril de 2009.

⁴ A visita guiada inicia-se a cada hora, de terça-feira a sexta-feira entre os horários de 8 a 16 horas; e sábados, domingos e feriados entre 13 a 16 horas. A taxa cobrada é no valor de R\$4,00 e R\$2,00 para estudante. As informações estão no site www.secult.ce.gov.br/equipamentosculturnais.

O TJA é um bem tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN⁵. É uma forma de preservar a sua arquitetura centenária, uma vez que é um patrimônio nacional. Ele é um dos equipamentos culturais da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT). Portanto, é um teatro público, oficial. Aspecto que o faz ser considerado o principal teatro da cidade de Fortaleza, e por que não dizer do Estado do Ceará. Essas impressões acerca do TJA nos fizeram querer saber e compreender sobre os motivos da sua edificação e da sua utilização nos primeiros anos de seu funcionamento.

As mudanças e as permanências fazem parte do processo histórico. O historiador valoriza as mudanças em suas pesquisas. É nessa ótica que vemos a cidade de Fortaleza passando por modificações na virada do século XIX para o XX. O algodão trouxe prosperidade econômica; esta, por sua vez, possibilitou investimentos no meio urbano, como, por exemplo, instalação do serviço telefônico, caixas postais e iluminação pública, construção de edifícios (Mercado e o Teatro oficial) e praças (Passeio Público), bondes, entre outros. Existia também uma efervescência cultural com as fundações de agremiações literárias, científicas e artísticas e mesmo com o aparecimento de instituições de ensino (Liceu do Ceará, Escola Normal, Faculdade de Direito, entre outros). Nesse contexto, apareceu a figura de Nogueira Accioly, que governou o Ceará durante os anos de 1896 a 1912. Era a oligarquia acciolina, através da qual os conflitos políticos ficaram cada vez mais acirrados.

Nesse cenário de mudanças e da gestão acciolina, a cidade de Fortaleza ganhou o TJA. Aliás, o teatro encontrou seu esplendor com o desenvolvimento da produção dramatúrgica e da criação das companhias dramáticas cearenses, e com o aumento da presença das casas de espetáculos particulares, dos circos e das encenações das companhias dramáticas renomadas na capital federal, o Rio de Janeiro.

A ideia da edificação do teatro oficial já circulava em meados do século XIX. Ideia que cresceu e foi concretizada no início do século XX. O processo de construção durou efetivamente dois anos (1908-1910). Antes mesmo da sua inauguração, o TJA já era alvo das disputas políticas entre os membros partidários do governo acciolino e seus opositores, por ser um símbolo da gestão de Nogueira Accioly.

Em seus primeiros anos de funcionamento, recebeu companhias dramáticas oriundas da capital federal, o Rio de Janeiro, e de Portugal. Suas apresentações foram noticiadas nos jornais da época, que destacavam a concorrência de público. Ele foi ainda

⁵ O TJA foi tombado em 10/08/1964. In: LIMA, Helena B., MELHEM, Mônica M. e POPE, Zulmira Canário. **Bens móveis e imóveis inscritos nos livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: 1938-2009** (Org.). Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2009, p. 24.

palco para as homenagens ao governo acciolino. Espetáculos e eventos acabavam por selecionar e/ou excluir grande parte da população, pois a mesma não tinha condições financeiras para comprar os ingressos e acabava por ficar aos arredores do teatro em busca de alguma diversão. Dentro dessa seleção, havia outra marcada pelas diferenças políticas e sociais definidoras da disposição do público nos espaços do teatro oficial da cidade.

Essa seleção e/ou exclusão do público não era restrita ao TJA, estendia-se também às casas de espetáculos particulares, que pertenciam aos empresários portugueses, comerciantes, grupos dramáticos, entre outros, e que possuíam estruturas improvisadas nos fundos de clubes ou mesmo em casas de moradia, sendo algumas ao ar livre e outras sem poltronas. Os preços das entradas eram inferiores se comparados ao TJA, contudo, ainda assim, a maior parte da população ficava nas adjacências desses teatros.

Diante desse quadro de exclusão e seleção, observamos como o teatro estava se tornando um espaço de diferenciação social, no qual as elites se exibiam, as camadas médias se divertiam e os “excluídos” construíam seus espetáculos aos arredores dos teatros. Nas casas de espetáculos, encontravam-se distintos grupos sociais, contudo, em seus devidos lugares. Assim sendo, o teatro era espaço de sociabilidade, de diversão e de hierarquização social.

Até o momento, ressaltamos o teatro como espaço físico. Entretanto, ele também é uma obra cultural, arte⁶. O TJA e os teatros particulares recebiam espetáculos teatrais de diferentes gêneros e dramaturgos. Eram das óperas às comédias de costumes e das peças de William Shakespeare⁷ a Carlos Câmara. Nem todos os espetáculos teatrais agradavam ao público, como informam os periódicos da época, já que retratavam outras realidades socioculturais, como, por exemplo, as peças do próprio Shakespeare. O público aclamava os espetáculos teatrais nos quais se identificava. Nesse sentido, destacavam-se nas páginas dos jornais do período as comédias de costumes, pois levavam ao palco cenas e tipos sociais do cotidiano com doses de humor. O público reconhece a sua realidade sociocultural em cena, algo que se iniciou com as comédias de costumes trazidas do Rio de Janeiro e que cresceu com a produção da dramaturgia cearense.

⁶ Sobre a arte, destacamos que esta “não é mais um ponto de partida do questionamento, mas o ponto de chegada. Pois, o que interessa à pesquisa não é o interior à arte (abordagem tradicional “interna”, centrada nas obras), nem no exterior a ela (abordagem socializante “externa”, centrada nos contextos). Interessa o que a produz e o que ela mesma produz – como qualquer elemento de uma sociedade, ou mais precisamente, como dizia Norbert Elias, de uma “configuração”. Ao menos é para isso que tendem, a nosso ver, as direções mais inovadoras da sociologia da arte recente, substituindo as grandes discussões metafísicas (a arte ou o social, o valor intrínseco das obras ou a relatividade dos gestos) pelo estudo concreto das situações”. In. HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru: EDUSC, 2008, p. 28.

⁷ William Shakespeare foi um dramaturgo inglês. Ele viveu nos anos de 1564 a 1616 e se tornou um dos mais influentes dramaturgos do mundo. Entre suas peças mais conhecidas estão: Romeu e Julieta, Hamlet, Otelo, Macbeth e a Megera Domada.

Ao trazer as cenas do cotidiano, as comédias de costumes representavam as ideias e os hábitos da sociedade. A hierarquização social encontrada no espaço físico da cidade também estava presente nos espaços dos teatros (espetáculo em si e nos espaços físicos), assim como as mudanças econômicas e políticas da virada do século XIX para o XX. É nessa virada de século que vemos a chegada e o desejo pelo progresso, através do qual os novos costumes acabavam por entrar em conflito com os usos costumeiros tradicionais. Nesse cenário, estava o casamento, a urbanização da cidade, o papel social do homem e da mulher, além de outros aspectos que mostravam as características das relações sociais existentes. Destarte, defendemos que as ideias e os costumes da sociedade podem ser compreendidos através do teatro.

Existem os “modos de fazer” assim como os “modos de ver” o teatro. Os seus produtores e receptores circulam entre as suas práticas e representações. Nesse processo, aparecem as relações sociais, as ideias existentes, os conflitos políticos, etc. As formas de representar o teatro são diferentes conforme a realidade sociocultural, na qual o mesmo está sendo praticado⁸.

Nessa perspectiva, é necessário compreender o conceito de teatro como uma prática cultural, que, por sua vez, não se refere apenas aos aspectos técnicos ou artísticos, mas também aos usos ou costumes da sociedade estudada pelo historiador. Nesse aspecto, Raymond Williams é um dos grandes nomes da História do Teatro, que o destaca como uma expressão artística possuidora de certa autonomia. Ou seja, elementos que o identificam como tal independentemente da sociedade ou época da produção do teatro. O destacado historiador inglês é propositivo ao dizer que o teatro possui as particularidades de uma determinada realidade sociocultural. Logo, os elementos artísticos e técnicos do teatro estão sujeitos aos usos e costumes de uma determinada sociedade e época. Em outras palavras, existe o cenário, o figurino, os textos dramáticos e os gestos no teatro, mas as formas de usá-los são diferentes⁹.

⁸ A História Cultural proporcionou novos questionamentos e objetos até então não explorados pela historiografia. Ela acendeu espaço para as emoções e para as percepções, e a produção cultural ganhou destaque. Alguns desses estudos foram questionados devido às questões subjetivas que suas análises possuem. As críticas giram em torno da dificuldade das suas conclusões serem sustentadas. Em todo caso, historiadores contribuíram com conceitos relevantes para a História Cultural. Roger Chartier, por exemplo, ponderou sobre as categorias de representações e práticas, que dão suporte ao nosso trabalho: “De acordo com este horizonte teórico, a Cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre dois polos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos ‘entre práticas e representações’, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois polos, que de certo modo correspondiam respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’”. In: BARROS, José D’Assunção. **A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier**. Revista Diálogos, UEM, vol. 9, nº. 1, 2005, p. 125-141.

⁹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

Fernando Peixoto argumenta que o significado ou sentido atribuído ao teatro se refere à sua própria função social. Esta, por sua vez, interfere na forma de conceber e realizar o teatro¹⁰. Por exemplo, o teatro moralizado não é concebido e realizado da mesma forma do teatro subversivo. O primeiro tem um caráter oficial, e o segundo, muitas vezes, é considerado ilegal ou desordeiro. Atribui-se diferentes (sentidos ou) significados ao teatro. Este é lazer, lugar de sociabilidade, resistência, subversão, comércio, moralidade, entre outros. A forma de conceber e realizar o teatro, ou seja, a sua função social varia conforme os significados ou sentidos atribuídos pelos indivíduos, que eram os produtores e os receptores do espetáculo teatral e pertenciam a camadas sociais diferentes. Logo, o teatro apresenta significados diversos na mesma realidade sociocultural, o que percebemos a partir dos variados tipos de fontes utilizadas no processo de pesquisa.

É bom destacar aqui que usamos como vestígios desse teatro as fontes de jornais, as crônicas e os textos dramáticos. Os primeiros dão conta das análises dos espetáculos e dos acontecimentos na cidade, como, por exemplo, o conflito político do governo acciolino. Já as crônicas fogem ao discurso dominante; elas nos possibilitam outro enfoque sobre o teatro em Fortaleza. Por fim, os textos dramáticos representam os costumes e as ideias morais. Está claro que o necessário diálogo entre tais fontes, no entanto, é a partir de uma maior atenção aos textos dramáticos, por meio dos quais buscamos compreender os costumes e as ideias morais da cidade de Fortaleza representados nesse teatro.

O uso do texto dramático como fonte suscitou alguns questionamentos, que nortearam o desenvolvimento da pesquisa: o que faz um texto ser considerado dramático? E como ele está representando os costumes e as ideias de uma determinada realidade sociocultural? Tendo em vista essas reflexões, tomamos como base as ponderações realizadas por Renata Pallottini sobre a dramaturgia, a qual propõe o conflito como gerador da ação dramática, ou seja, para ser dramático, o texto precisa apresentar conflito(s) a fim de suscitar as ações dos personagens¹¹. Dessa maneira, percebemos que os conflitos vivenciados pelos personagens representam as disputas existentes na própria sociedade e época, dentro das quais

¹⁰ PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 12.

¹¹ Acrescenta-se que “a) Teatro é conflito; todo drama pressupõe conflito, confronto de vontades, ideias, pontos de vistas, ações. (...); b) A ação dramática, o movimento interior, o devir constituem a própria essência de uma peça de teatro e são consequência do conflito. (...); c) A variação qualitativa é o ponto de mudança para o qual caminha o conflito, em sua intensificação. Chegando a esse ponto de aquecimento máximo, a linha de conflito deve *mudar*, sofrer uma variação – ou salto – qualitativa; d) Tudo isso – conflito, ação dramática, variação quantitativa, salto qualitativo – deve estar submetido a uma unidade fundamental do todo, à interdependência de todos os componentes, à constância da ideia central, espinha dorsal da obra (...)”. In. PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 17.

o texto dramático foi produzido. É nesse cenário de querela que aparecem os costumes e as ideias de determinada realidade sociocultural.

É a partir da ideia de conflito que procuramos analisar as comédias de costumes produzidas no Brasil durante a virada do século XIX para o XX. A opção por esse gênero teatral ocorreu a partir das análises das fontes (jornais e crônicas), através das quais se observou o seu destaque junto ao público e na produção nacional, que estava influenciada pelo realismo francês e pelas revistas portuguesas. Era o teatro de costumes. As cenas do cotidiano eram levadas aos palcos com doses de humor. Cenário que agradava ao público, como relata os jornais do período em foco.

Além disso, nessas comédias de costumes está nítida a dicotomia entre o certo e o errado, o virtuoso e o vício, a moral e o imoral, cada qual definido conforme os interesses dos produtores e receptores do teatro¹². Aqui, o comportamento popular¹³ encontrava-se em oposição ao civilizado¹⁴, o antigo em relação ao novo, que se remetia à diferenciação entre a cidade e o campo. O mesmo acontecia com a questão política, já que se buscava a legitimação da República recém-formada em contraposição ao Império. Esses eram alguns dos conflitos que moviam as diferentes cidades brasileiras, inclusive a cidade alencarina e, consequentemente, o próprio texto dramático ou, mais especificamente, as peças teatrais.

Assim, para a feitura de uma peça teatral, é necessária a existência de um conteúdo a ser expresso, que traz as ideias, as emoções e as observações do autor ou do dramaturgo. No entanto, o que foi dito por este é apropriado aos diretores, atores e

¹² Sandra Jatahy Pesavento argumenta que existe uma cidade desejada e imaginada e outra que se tem. De um lado está a meca da cultura, civilização, (...) progresso; e, do outro, está o centro da perdição, império do crime e da barbárie, insegurança, medo. Essas duas cidades nos remetem ao que Carl. E. Schorske define como a cidade do vício e a cidade da virtude. A primeira é a degradação e a segunda é a civilização. Como dito, o teatro é conflito, portanto, representa duas vertentes, por exemplo, a cidade do vício e a da virtude. Então, a partir do texto dramático é possível conhecer o que é imoral, vicioso para alguns setores da sociedade ou apenas práticas do cotidiano para outros, como também o que é moral e virtuoso ou diferenciação social.

¹³ Abrimos um espaço para destacar a cultura popular, que se fez presente no teatro da virada do século XIX para o XX na capital cearense. Nessa perspectiva, citamos Roger Chartier: “A cultura popular é uma categoria erudita. (...) Ela pretende somente lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’. Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem trazido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (...) como uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos ‘exóticos’”. É nesse sentido que observamos a cultura popular na cidade alencarina. Ela é tudo aquilo que não pertence à elite, que varia de comportamentos aos espaços físicos. In. CHARTIER, Roger. **“Cultura popular”: revisando um conceito historiográfico**. In. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995, p. 179-192.

¹⁴ “Civilização possuía um sentido mais amplo do que civil. Significava, por um lado, o ponto final de uma situação histórica, seu acabamento ou perfeição e, por outro lado, um estágio ou uma etapa de desenvolvimento histórico-social, pressupondo, assim, a noção de progresso.” Logo, o sentido de civilizado estava relacionado com o progresso e acrescentam-se as ideias oriundas da Europa, que estavam desembarcando nas cidades brasileiras. In. CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora brasiliense, 1996, p. 12.

espectadores do espetáculo teatral. Temos que ter em mente o fato de o texto escrito ganhar outros aspectos quando encenado. Patrice Pavis enfatiza a diferença do texto dramático encenado e o lido. Ela argumenta que o primeiro é pronunciado pelo ator, que traz outros signos¹⁵. Não é apenas visto como também escutado. Aqui, não é apenas o dramaturgo, mas também os artistas dialogando com o público. Já o segundo é o leitor dialogando com o dramaturgo, que estabelece “quem fala, com quem, com qual objetivo, de que lugar e em que a palavra desemboca em uma cena¹⁶”.

Em virtude do que foi dito, é necessário conhecer o cenário sociocultural e a origem do dramaturgo para compreender seu texto dramático. Por mais que este seja apropriado ao longo dos anos, a sua representação está relacionada com a ideia passada pelo dramaturgo¹⁷, que pode defender a ordem vigente ou contradizê-la. Nesse processo, o dramaturgo acaba por fazer um discurso. Destarte, propomos analisar o discurso do texto dramático a partir do tema:

O TEMA, que pode ser uma frase acerca de determinado assunto, uma ideia, uma formulação. O tema é a “unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto analisado” e sua validade não é necessariamente de ordem linguística. Pode ser de ordem psicológica, como sugere Bardin, mas também pode ser histórica, no caso, o problema que interesse ao pesquisador investigar. Em resumo: “Fazer uma análise temática consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência ou aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido¹⁸”.

¹⁵ O teatro enquanto espetáculo possui diversos signos, ou melhor, um sistema de significação, que o faz ser um objeto em ascensão da Semiologia. Para esta ciência, o texto encenado é mais estimado que o texto lido, ou seja, ela se volta para o espetáculo em si. Assim sendo, Tadeusz Kowzan propõe que “a arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade”. In. KOWZAN, Tadeusz. **Os signos do teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo**. In. GUINSBURG, J., NETTO, J. Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 97.

¹⁶ PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 188.

¹⁷ Sobre o conceito de representação e apropriação, destacamos que “Chartier propõe um conceito de cultura enquanto prática, e sugere para o seu estudo as categorias de representação e apropriação. Representação, segundo Chartier, pensada quer como algo que permite ‘ver uma coisa ausente’, quer como ‘exibição de uma presença’, e conceito que o autor considera superior ao de mentalidade, dado que permite ‘articular três modalidades da relação com o mundo social’: 1. O trabalho de delimitação e classificação das múltiplas configurações intelectuais, ‘através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos’. 2. As ‘práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição’. 3. As ‘formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade’. Se a noção de representação é vista por Chartier como a ‘pedra angular’ da Nova História Cultural, o conceito de apropriação é o seu ‘centro’. Frisando seu conceito de apropriação, (...) Chartier afirma que o objetivo da apropriação é ‘uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais’ que, insiste o autor, ‘são sociais, institucionais, culturais’. O modelo de Chartier possui, assim, o mérito de tentar livrar a história cultural de toda e qualquer conceituação”. In. VAINFAS, Ronaldo. **História das mentalidades e História cultural**. In. CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campos, 1997, p. 228-229.

¹⁸ CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **História e análise dos textos**. In. CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. Op. cit., p. 546.

Dentre os temas que foram observados nas comédias de costumes, estavam: o casamento, que nos leva ao papel social da mulher e do homem, e a cidade, que estava dividida entre o vício e a virtude. Tendo em mente esses temas, optamos pelas peças de Carlos Câmara, nome expoente da dramaturgia cearense; França Júnior, que ganhou evidência nos periódicos cearenses, mais especificamente, com a peça *As Doutoradas*; e Arthur de Azevedo, que influenciou a dramaturgia de Carlos Câmara.

Ao analisar esses temas a partir do texto dramático, questões foram aparecendo e sendo desenvolvidas no nosso trabalho, como, por exemplo, a moralidade e a querela entre o antigo e o novo. Defendia-se um teatro moralizado, o qual representaria os bons costumes. Estes, por sua vez, estavam sendo ameaçados pelas novidades que chegavam à cidade alencarina devido ao progresso.

Para compreender esse cenário de querela representado pelas comédias de costumes, utilizamos os jornais e as crônicas. Estes, além de mostrar o palco da cidade alencarina, mostram quem eram os produtores do teatro, suas relações sociais e como estes circulavam por mundos distintos. Eles andavam entre os ditos populares e aqueles que eram considerados civilizados. O que Renato Ortiz chama de “intelectuais anfíbios¹⁹”.

Dessa forma, o dramaturgo era considerado um intelectual²⁰, assim como muitos dos envolvidos com as atividades artísticas ou com a produção cultural. Algo que se estendia aos jornalistas e aos cronistas, dos quais muitos escreviam em jornais. Esses, como intelectuais, eram formadores de opinião. Portanto, tanto os dramaturgos como os jornalistas e os cronistas acabavam construindo um discurso²¹ acerca da sua realidade sociocultural com meios diferentes. Os primeiros utilizavam o texto dramático e os últimos eram os jornais.

¹⁹ ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

²⁰ Segundo Gérard Leclerc, os intelectuais são os “profissionais do pensamento” e, como tais, eles possuem a função de produzir os discursos que se propõem coletivos. Já Carlos Nelson Coutinho analisa como a construção da sociedade civil influenciou o desenvolvimento da categoria de intelectuais na sociedade brasileira. Nesse momento, buscavam legitimar a nação brasileira e os intelectuais eram responsáveis pela construção dessa ideologia. De acordo com isso, Norberto Bobbio propõe que os intelectuais possuem uma função política e estão divididos entre “ideólogos” e “expertos”. Os primeiros são aqueles que “fornecem princípios-guias” e os segundos “fornecem conhecimento-meio”. Os ideólogos definem os padrões comportamentais políticos, sociais, culturais e econômicos, que devem ser seguidos. Desse modo, os intelectuais são aqueles que constroem os símbolos republicanos, definem as ideias morais e valorizam os costumes como virtudes ou vícios.

²¹ Em muitas ocasiões, esse discurso torna-se ideológico: “Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ‘ensinam’ a conhecer e a agir. A sistematicidade e a coerência ideológicas é aquela que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica da identificação que unifique pensamento, linguagem e a realidade para, através dessa lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada, isto é, a imagem da classe dominante”. Logo, esse discurso procura uma padronização da sociedade, cuja finalidade, muitas vezes, é a manutenção da ordem. In. CHAUI, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1990, p. 03.

A imprensa registra, comenta e participa da história. Através dela se trava uma constante batalha pela conquista dos corações e mentes – essa expressão de Clóvis Rossi define bem a atividade jornalística. Compete ao historiador reconstituir os lances e peripécias dessa batalha cotidiana na qual se envolvem múltiplas personagens²².

Para compreender os discursos presentes nos jornais, sugerimos algumas questões: a primeira é observar que existem muitas verdades, o importante é como são relatadas, além disso, perceber que os documentos ou fontes são produtos do seu período. “A leitura dos discursos expressos nos jornais permite acompanhar o movimento das ideias que circulam na época²³”. Aliás, os jornais nos proporcionam um cenário de informações sobre política, economia, clima, sociedade, esporte, crime, diversões, literatura, entre outros, mas que são fontes repletas de significados.

A segunda é que pesquisa em jornais pressupõe algumas indagações, como: “quem são os proprietários? A quem se dirige? Com que objetivos e quais os recursos utilizados na batalha pela conquista dos corações e mentes²⁴?”. Ao falar dos proprietários ou mesmo dos redatores, procuramos entender o ideário dos jornais, ou seja, as concepções políticas, sociais e culturais dos sujeitos que fazem os jornais. Nos periódicos analisados, podemos observar as suas divisas e quem são os redatores. Estes, por sua vez, escrevem sobre qualquer assunto e discorrem como conhecedores, como é o caso da atividade teatral, apesar de não serem ligados a nenhum grupo de arte dramática tão fielmente como outros intelectuais ou jornalistas cearenses, como é o caso do Pápi Júnior.

Mas, para quem se dirigem os jornais da cidade alencarina? Levando em consideração que os letrados eram vistos como a minoria do período em foco, pode-se dizer que a direção desses periódicos possuía sujeitos específicos, como os próprios jornalistas, estudantes, alguns comerciantes, funcionários públicos, proprietários de casas de espetáculos, artistas e políticos. Esses tipos sociais circulavam pelos mesmos espaços físicos da cidade, o que dava um suporte para as querelas serem, muitas vezes, de caráter pessoal.

Os redatores e proprietários dos jornais contrários ao governo acciolino, mais especificamente o *Jornal do Ceará* e *O Unitario*, foram membros da facção acciolina representada pelo jornal *A Republica*. Ao falar do *Jornal do Ceará*, *O Unitario* e *A Republica*, podem-se observar artigos direcionados dos dois primeiros ao terceiro e vive-versa, mergulhados os três em querelas políticas entre os opositores e os partidários do governo

²² CAPELATO, Maria Helena. Op. cit., p. 13.

²³ CAPELATO, Maria Helena R. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 2ª edição, 1994, p. 34.

²⁴ Id. Ibidem, p. 14.

acciolino, sendo irônicos e aplicando adjetivos devidamente “desagradáveis” aos olhos da vítima. Como, por exemplo, quando o *Jornal do Ceará*, opositor, denomina Nogueira Accioly de “velho” e afirma, não com essas palavras, mas resumidas, “devemos respeita as pessoas de idade avançada, mas não perdendo suas concepções, ou seja, nem sempre devemos respeitar *velho*²⁵”.

No entanto, os jornais citados não trazem apenas essas disputas políticas, pois eles acediam ao se referir às questões sociais e culturais, principalmente ao falar dos costumes e ideias morais.

No descortinar dos costumes e ideais morais presentes na cidade alencarina é que dividimos nossa escrita em três capítulos. No primeiro, trazemos à tona o cenário político, social, econômico e cultural da cidade de Fortaleza, fazendo emergir a partir do processo de construção do TJA.

Já no segundo capítulo, nossa meta foi compreender como o texto dramático representou as ideias morais e os costumes da cidade. Para isso, primeiro fez-se necessário entender como esse texto dramático se estruturava e quem eram os indivíduos que o produziam e o criticavam.

Por fim, no terceiro capítulo, buscamos analisar o caso específico da capital cearense a partir do teatro de Carlos Câmara, dando destaque à comédia de costumes *O casamento de Peraldiana*, de 1919; e de França Júnior, com *As Doutoradas*, de 1887, que segue o mesmo gênero teatral. Na primeira, cursamos pelos espaços físicos e os tipos sociais da urbe alencarina e republicana. Já a segunda, apesar de ter como cenário o Rio de Janeiro, traz ideias morais que circulavam pelos meios de comunicação do período em destaque.

²⁵ **Jornal do Ceará**. Fortaleza. A República e os artistas cearenses, 06/04/1904, nº. 09, p. 01.

2 DO TEATRO DE COSTUMES AO TJA: O CENÁRIO DA PRODUÇÃO TEATRAL NA CIDADE DE FORTALEZA DA PRIMEIRA REPÚBLICA

2.1 Cena I: a influência do realismo francês aos moldes da capital federal

O teatro é arte. Move os sentimentos dos indivíduos. Faz rir, chorar, enfurecer, amar. Representa “os usos e os costumes, as paixões e os vícios” de uma sociedade em certo lugar e época. Mas é contemplado e apropriado em outras sociedades. O teatro é uma obra cultural. Como tal, o teatro possui seus meios de divulgação, seus critérios de interesses e suas formas de ser pensado e produzido. Destarte:

(...) o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas das atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai²⁶.

Aqui, aparecem os “modos de fazer” e os “modos de ver” o teatro, ou seja, as representações e práticas. A obra cultural não é apenas prática, mas a representação da realidade sociocultural, econômica e política da sociedade onde foi produzida. Desse modo, o teatro pode representar as ideias morais e os costumes de uma determinada sociedade e época. E isso não foi diferente na cidade de Fortaleza durante a Primeira República. A partir dessa perspectiva, buscamos compreender como as ideias morais e os costumes estavam sendo representados no teatro do período em tela.

O teatro encontrou o seu fausto na Fortaleza da virada do século XIX para o XX com a efetivação da construção do teatro oficial, TJA, do crescimento das casas de espetáculos particulares, das companhias dramáticas cearenses e de sua produção dramática. Esse teatro sofreu influência das ideias que circulavam pela capital federal, o Rio de Janeiro, e logo ganhava ressonância em outras cidades da República como era o caso da terra de Alencar. José Murilo de Carvalho nos destaca a ressonância das ideias para o restante do país:

Acontecimentos, por banais que fossem, assumiam importância desmedida em função da ressonância produzida pela situação privilegiada em que se achava a cidade. Uma tentativa de assassinato, um empastelamento de jornal, uma greve, uma revolta de quartel ou de navio, que abalassem a capital, reverberavam pelo país inteiro²⁷.

²⁶ COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 11.

²⁷ CARVALHO, José Murilo. Op. cit., p. 22.

O Rio de Janeiro era o centro político, econômico e cultural do país. Era o destino dos indivíduos que procuravam concluir os estudos. Alguns desses indivíduos passaram a residir no Rio de Janeiro, mas outros voltaram ao seu lugar de origem levando as ideias ali presentes. A maior rede ferroviária pertencia à capital federal que, através do comércio de cabotagem, mantinha comunicações com o Nordeste e o Norte do país. Era a cidade que procurava ditar a moda da política ao teatro no Brasil. Desse modo, é necessário compreender o cenário da cidade do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX.

Nesse período, as ideias republicanas e os anseios de consumo penetravam na sociedade carioca. Mudanças estavam acontecendo na política e na economia, refletindo nos costumes da cidade. A República foi proclamada em 15 de novembro de 1889 e com ela surgiram grandes perspectivas de renovação política, ou seja, uma maior participação no poder daqueles antes excluídos. Os militares haviam se afastado do poder desde o início da Regência e se consideravam donos e salvadores da República. Rebelaram-se e foram conquistando o seu espaço na nova ordem política.

Os ferroviários, marítimos, estivadores, condutores de bondes e cocheiros entraram no cenário político ao promover as primeiras paralisações na capital federal. Ora, esta dependia dos abastecimentos que provinham da rede ferroviária e portuária. Outros setores da economia foram se fazendo presentes nessa nova ordem, como, por exemplo, pequenos proprietários, funcionários públicos e empregados. Eles destruíam jornais, vaiavam congressistas e atacavam os portugueses. Essas práticas eram condenadas pelos setores dominantes da sociedade, que acabavam por designar os trabalhadores acima citados de desordeiros. Então, apesar da participação ou da tentativa de participação política desses setores menos favorecidos da sociedade, o poder estava nas mãos das elites rurais e urbanas.

José Murilo de Carvalho argumenta que a figura do imperador produzia uma forte marca na elite política e mesmo nos setores mais extensos da sociedade e que o advento da República significou uma independência daqueles que simbolicamente eram seus filhos. Ele não aprofunda o tema, mas destaca a mudança de atitude e mentalidade da elite. A República acarretou uma sensação de libertação. Era como se o Império fosse um obstáculo aos anseios de consumo da elite. Sevcenko destaca as mudanças na sociedade carioca:

(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente

isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense²⁸.

Na capital federal, novos costumes eram defendidos, já que aqueles praticados pela sociedade tradicional eram rejeitados. Era a busca da civilidade, na qual se tinham as influências das ideias de civilização e progresso oriundas da Europa, principalmente da França. Com isso, também se rejeitavam as práticas populares, pois estas estavam relacionadas ao nacional, enquanto civilidade se relacionava aos moldes europeizantes. Então, tais práticas populares, assim como indivíduos indesejados nas ruas da cidade, poderiam denegrir a imagem do progresso e civilidade que se buscava na capital federal pelos setores dominantes da sociedade.

Esses anseios por civilidade faziam da boêmia, da vadiagem, da prostituição, da jogatina, entre outros, costumes condenados, pois ofendiam a moral e os bons costumes. Como ressalta José Murilo de Carvalho, “perde-se a virtude da família interiorana²⁹”. Era nesse cenário que os dramaturgos, como França Júnior e Arthur de Azevedo, escreviam as suas peças. Este último foi uma grande influência para o dramaturgo cearense Carlos Câmara.

Toda essa ebulição e efervescência da capital federal não deixaram de repercutir e ressoar ou de se fazer influentes na cidade de Fortaleza da Primeira República. A capital cearense também estava a passar por mudanças resultadas do seu desenvolvimento econômico dos últimos anos. Dessa forma, os desejos de civilidade e progresso não se restringiam à capital federal, chegando à urbe alencarina. Percebe-se, então, que a legitimação da República, os embates entre os novos e os antigos costumes, a defesa da moral e dos bons costumes estavam presentes na sociedade fortalezense, os quais não poderiam deixar de influenciar a produção teatral local. Além disso, a produção no teatro cearense também sofreu influências de outros gêneros provenientes da Europa. É o que podemos ver com a marca francesa em nosso teatro.

No início do século XIX, a França conhecia o realismo teatral. Nomes como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier e Octave Feuillet buscavam no cotidiano suas histórias, ou seja, “a naturalidade na reprodução dos costumes de uma época³⁰”. A dramaturgia realista exige um jogo de cena e um estilo de representação mais natural e real. As peças eram comédias com sátiras sociais, que mostravam de forma espontânea os fatos do

²⁸ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: teorias sociais e criação cultural na primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 43.

²⁹ CARVALHO, José Murilo. Op. cit., p. 27.

³⁰ FARIA, José. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 18.

dia a dia da sociedade francesa. Um teatro de costumes estava se desenvolvendo no cenário francês e seus preceitos foram sendo assimilados na capital federal:

À semelhança dos mestres franceses, Alencar procedia no Brasil à defesa dos valores burgueses fundamentais como o trabalho e a família. A comédia realista, abordando as questões sociais pelo prisma da moralidade, transformava-se assim em peça de tese e destinava-se a dar lições edificantes à sociedade³¹.

Temos, aqui, um princípio das comédias de costumes no cenário nacional. Martins Pena, dramaturgo carioca, introduziu esse gênero teatral no Brasil. Suas peças foram caracterizadas pelo humor e pela ironia. Os tipos maliciosos, o casamento por interesse, a carestia, a exploração do sentimento religioso, a desonestidade dos comerciantes, a corrupção das autoridades públicas, o contrabando de escravos, a exploração do país por estrangeiros e o autoritarismo patriarcal, manifesto tanto na escolha de profissão para os filhos quanto de marido para as filhas, são temas das suas obras. Martins Pena mostra os costumes do Rio de Janeiro da década de 1830 e 1840. O público os identifica e a peça acabava por agradar.

José de Alencar³² enaltecia as obras de Martins Pena. O cenário não era mais os grandes centros europeus, mas sim o Rio de Janeiro. O escritor cearense defendia dois preceitos fundamentais do teatro realista: a moralidade e a naturalidade. Os personagens possuem tendências à naturalidade, as cenas representam o que há de natural no cotidiano dos indivíduos, o riso é provocado pela observação delicada (nada de gargalhadas exageradas) e a cena se arrasta vagarosamente, sendo acompanhada em meio ao silêncio pelos espectadores.

Nessa proposta estética realista, verificamos não só a questão do natural, mas também da moral. O riso deveria ser contido, pois os espectadores não precisavam atrapalhar o bom andamento da peça. Esta, por sua vez, serviria como “um meio de educação pública”, além de provocar os risos. Na capital cearense, as “sufocantes gargalhadas” não eram tão incomuns³³. Os fatos do cotidiano representados de forma natural deveriam seguir os valores morais e os bons costumes defendidos por uma elite intelectual da sociedade da capital federal. Nas cenas, as personagens que desvirtuassem desses preceitos morais eram ridicularizadas e provocavam risos (contidos, é claro). Nessa perspectiva, Machado de Assis

³¹ FARIAS, José. Op. cit., p. 18-19.

³² José de Alencar, escritor cearense, ficou conhecido pelos seus romances, como, por exemplo, *Iracema*, *O Guarani*. Mas, sob a influência do realismo francês, principalmente das obras de Alexandre Dumas Filho, José de Alencar também escreveu textos dramáticos. Estes possuem a cidade do Rio de Janeiro como cenário, como, por exemplo, *O Rio de Janeiro, verso e reverso* e *O demônio familiar*. Estas peças constroem tipos e mostram os fatos cotidianos com a naturalidade e a moralização defendidas pelo escritor.

³³ Crônica de João Nogueira. In. COSTA, Marcelo. **História do teatro cearense**. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1972.

afirma sobre o teatro realista: “mais sensata, e mais natural, e de iniciativa moralizadora e civilizadora³⁴”.

Segundo Raymond Williams, podemos reconhecer na comédia de costumes “um mundo sem dúvida burguês”, onde o valor do dinheiro e da propriedade é superior à força política ou aos velhos tipos de poder³⁵. Muitas das sátiras sociais partem desses novos valores apresentados pelos burgueses, sejam favoráveis ou contra. Um elemento evidente na comédia de costumes é o humor, através dele os costumes são criticados ou valorizados e padrões comportamentais definidos. No Brasil, a comédia de costumes parte mais da defesa da moral e dos bons costumes, pois esses valores burgueses eram percebidos de outra forma e fazem mais parte da sociedade europeia.

A defesa da construção de um teatro nacional³⁶ relacionava-se com os anseios civilizatórios e também para legitimar a recente nação independente. José de Alencar foi um dos nomes que defendeu o desenvolvimento de um teatro nacional. O romancista criticava os produtores (os dramaturgos, mas também aqueles que promoviam os espetáculos) do teatro nacional; os dramaturgos por não produzirem um teatro moralizado e os organizadores dos espetáculos por preferirem as traduções às peças brasileiras. O desenvolvimento do teatro nacional perpassa pela consolidação da literatura dramática, na qual vemos nomes como Arthur de Azevedo e França Júnior, no final do século XIX, e também pelas formações das companhias dramáticas e pelos espaços destinados ao teatro. Dessa forma, na virada do século XIX para o XX, muitas cidades brasileiras estavam ganhando seu teatro oficial ou público e desenvolvendo sua dramaturgia. Foi o que ocorreu na cidade de Fortaleza.

2.2 Cena II: o teatro de costumes com suas revistas e comédias

Tendo a capital federal como modelo, a cidade de Fortaleza também se viu influenciada pelo realismo francês, que norteou as comédias de costumes brasileiras. Nas últimas décadas do século XIX, as comédias de costumes cariocas ganhavam espaço nos palcos fortalezenses e adquiriam certo sucesso, como nos informa os jornais do período. Elas

³⁴ FARIAS, José. Op. cit., p. 19.

³⁵ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992, p. 160.

³⁶ Esse teatro nacional na verdade é o teatro do Rio de Janeiro. Como capital federal e principal centro cultural do país, muitos jovens saíam dos seus locais de nascimento para tornarem-se intelectuais (jornalistas, advogados, médicos, escritores, entre outros) e ali ficavam. Como, por exemplo, José de Alencar e Athur Azevedo, que viria a ser um dos dramaturgos de maior respaldo na então capital federal.

inspiraram os dramaturgos da capital cearense e novas peças foram surgindo, tendo como cenário a cidade de Fortaleza. Contudo, não foram apenas essas comédias de costumes que influenciaram o teatro fortalezense, já que havia outro gênero teatral se destacando nas terras da ex-colônia portuguesa. Era o teatro de revista.

Cabe aqui um breve histórico sobre o teatro de revista. A primeira revista surgiu na França no início do século XIX. Em princípio, uma mistura de comédia e opereta³⁷ com sátiras sociais e políticas. Esse gênero teatral logo foi adotado pelos seus vizinhos. Mas foi em Portugal que o mesmo ganhou fôlego, “(...) ‘onde, espelho do quotidiano, desfilavam acontecimentos, sátiras e modismos lusitanos, perfeitamente apreendidos pelo nosso público’(...)”³⁸. As formas de comportar-se, vestir, pensar lusitanos estavam sendo apropriadas pelos intelectuais da capital federal em busca da sua civilização. Portugal era o exemplo a ser seguido até novos padrões surgirem. As camadas mais altas da população do Rio de Janeiro copiavam os modismos trazidos pelas companhias dramáticas lusitanas, que muito se apresentavam nos palcos brasileiros.

As revistas caracterizavam-se pelas suas sátiras sociais e políticas, utilizando o humor para ridicularizar e criticar a sociedade portuguesa. Os gestos, as palavras, o comportamento nem sempre eram para serem seguidos. Ao contrário, eram condenados. Um cruzar de pernas inadequadas era motivo de risos, que eram excludentes e controladores. Ou seja, a revista tem um pouco de comédia.

As revistas lusitanas não afetavam diretamente à sociedade da capital federal. Seus alvos eram os acontecimentos sociais e políticos ocorridos no ano anterior em Portugal. As personagens eram inspiradas nos políticos e nas elites. O caráter satírico dessas revistas foi desagradando essas camadas da sociedade, pois a revista constituía-se em uma crítica às mesmas. Assim, ela foi ganhando público entre os setores menos favorecidos da sociedade. Era uma “revista do ano”³⁹, dentro do modelo francês e adaptado pelos portugueses. Elas foram obtendo certo sucesso na cidade do Rio de Janeiro até o aparecimento das suas próprias revistas.

³⁷ Etimologicamente, opereta significa pequena ópera. A opereta possui um aspecto mais leve tanto na substância musical como na história em comparação com a ópera. Na primeira, a música aparece mais recitativa do que cantada e seu estilo está mais voltado para a comédia, sendo considerada precursora da “comédia musical”. A última é um gênero teatral, onde o seu elenco é formado por atores que também são cantores e a encenação tem como base números musicais. Já a opereta é uma pequena ópera encenada com cantores.

³⁸ RUIZ, Roberto. **Teatro de Revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, p. 88.

³⁹ A “revista do ano” consistia em uma recapitulação com humor dos fatos políticos e sociais ocorridos durante um ano.

Em 1859, a cidade do Rio de Janeiro conheceu *As surpresas do Sr. Piedade*, revista escrita pelo funcionário do Tesouro Nacional, Figueiredo Novais⁴⁰. Essa revista foi apresentada como “de ano”⁴¹, mostrando os principais acontecimentos do ano de 1858. Sua recepção não foi das melhores. Desagradou a muitos pelas suas críticas à sociedade carioca, assim, permaneceu em cartaz por menos de uma semana, pois foi proibida pela polícia. Tal rejeição causou uma restrição nas apresentações das revistas produzidas na capital federal. Foi no final do século XIX que esse gênero teatral retornou com mais força aos palcos cariocas.

As revistas foram relatando acontecimentos trimestrais ao invés dos anuais, como de costume tanto em Portugal como no Rio de Janeiro. O público desta cidade foi se habituando e as revistas multiplicando-se. Nomes como Sousa Bastos e Joaquim Serra foram consolidando a forma teatral aqui em destaque. Nesse período, já existiam muitos teatros no Rio de Janeiro, eram a grande diversão e todos bastante frequentados⁴².

Exigiam-se, nos palcos, atores experientes, bons cenários, guarda-roupa adequado, direção e interpretação corretas. Caso contrário: pateada – instituição plenamente assente e temível de ninguém escapava. Aliás, também herdada de nossos irmãos lusos⁴³.

O público ficava exigente. O teatro bem-estruturado teria cenários adequados, atores qualificados, figurinos decentes, espaços físicos confortáveis, entre outros. Não se trata da passagem do amadorismo para o profissionalismo, mas do teatro que começava a ser aceito pelas elites da capital federal. As revistas estavam ganhando um toque elitizado e, com isso, espaços nas páginas dos periódicos na virada do século XIX para o XX.

Mas, nos anos vinte, as revistas foram se destacando pelo seu caráter mais popular. Algo que não se referia apenas à forma de apresentação das revistas, mas ao seu público. Quanto mais adeptos das camadas menos favorecidas (socialmente, economicamente e politicamente) da população, mais as elites se afastavam dessa forma teatral. Estas últimas procuravam se diferenciar diante da sociedade através dos comportamentos, vestimentas, modos de pensar. As elites foram construindo sua cultura e definindo a dos outros. Tal processo pode ser considerado como uma forma de hierarquização cultural, como afirma Thiago Gomes de Mello:

⁴⁰ Segundo Roberto Ruiz, “os autores que se têm dedicado à história do teatro brasileiro são unânimes na fixação do nome de Justino de Figueiredo Novais como autor da primeira revista nacional”. In: RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 16.

⁴¹ A “revista de ano” refere-se àquelas que representam os acontecimentos políticos e sociais ocorridos durante um determinado ano.

⁴² Id. Ibidem, p. 19-20.

⁴³ Id. Ibidem, p. 20.

Essa hierarquização cultural teria nascido nas últimas décadas do século XIX, como parte importante de um processo de diferenciação cultural por parte das classes dominantes em relação à massa de proletários que impulsionava o crescimento urbano daqueles anos e parecia atuar como agente de dissolução das hierarquias tradicionais⁴⁴.

A partir desse conceito de hierarquização cultural, o historiador propõe, em seu trabalho intitulado *Um espelho no palco*, que o teatro de revista no Rio de Janeiro sofreu um processo de massificação durante os anos vinte do século XX. Ao analisar os discursos nos jornais acerca da moralização das atividades artísticas, destacando o teatro e o cinema, o autor percebe como se vai estruturando uma hierarquização cultural. Para alguns intelectuais cariocas, as fitas apresentadas serviriam para trazer a civilização à alma *rudimentar* de *operários humildes*, educando-os. Já o teatro de revista provocaria o efeito oposto, trazendo consigo condutas incivilizadas.

As elites definiam padrões culturais que buscavam ser hegemônicos e diferenciadores, ou seja, construíam uma hierarquização. Nessa perspectiva, o teatro de revista passou a ser negado pelas elites em oposição ao aumento do número de adeptos das camadas mais baixas da sociedade carioca. O teatro de revista tomou significados diferentes conforme os grupos sociais. Ou seja, a hierarquia social também construía uma hierarquia cultural.

Após essa contextualização, voltemos nossa atenção para a experiência do teatro de revista na cidade de Fortaleza. Aqui, o teatro de revista ganhou outros aspectos, já que esse gênero teatral se destaca por representar os acontecimentos sociais e políticos e os costumes da sociedade. Citemos o jornal *A Republica*:

Visitou-nos hoje, pessoalmente, o nosso inteligente conterrâneo João Donizetti, maestro da companhia Edmundo Silva, ora nesta capital. S. S. veio convidar-nos para assistirmos, terça-feira próxima, à premiêre da revista de costumes cearenses *Zé Guedes*, para a qual escreveu todos os números de musica. Esta representação constituirá também a festa artística do Sr. Donizetti⁴⁵.

Algo muito recorrente nos periódicos da época era a exaltação dos artistas cearenses que se destacavam em outras partes do território brasileiro e mesmo na Europa. A notícia inicia-se com a referência ao músico cearense João Donizetti que, como visto, escreveu os números musicais da revista *Zé Guedes*. Os costumes cearenses foram levados à cena. Os elogios e os espaços destinados a essa revista demonstram como suas sátiras não

⁴⁴ GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos de 1920**. Campinas, SP: UNICAMP, 2004, p. 121.

⁴⁵ **A Republica**. Fortaleza, Theatro José de Alencar: revista *Zé Guedes*, 11/11/1911, nº. 260, p. 01.

afetavam diretamente os membros da elite e mesmo do governo, já que a notícia em destaque se encontra no jornal situacionista. A revista em tela não estava introduzida nos seios das massas, mas sendo exaltada pela elite política do período. Aqui, ela ganha um aspecto elitizado.

A revista *Zé Guedes* foi produzida em um cenário de mudanças econômicas e do governo acciolino. Para compreender o que se diz nesse gênero teatral é necessário conhecer a realidade sociocultural, na qual o mesmo foi produzido. Destarte, faremos algumas considerações sobre o período em tela.

Na segunda metade do século XIX, a capital cearense conhecia um fluxo de crescimento com o comércio do algodão. Venceu as querelas com outras vilas, como, por exemplo, Aracati, Icó e Sobral, e tornou-se o principal centro sociocultural do Estado. As elites rurais fixaram residências nesse centro, e aumentaram as camadas de pequenos comerciantes, funcionários públicos, profissionais autônomos e intelectuais. Por conseguinte, a cidade estava passando por transformações na sua forma:

Fortaleza foi palco de profundas transformações urbanas, verificadas com maior intensidade a partir dos anos 70. No entanto, no final dos anos 50 e início da década de 60, a cidade passou a contar com calçamento nas ruas centrais, linhas de navios a vapor para a Europa e o Rio de Janeiro, instalação de oficinas na cadeia pública e substituição do óleo de peixe pelo gás carbônico na iluminação pública da cidade⁴⁶.

Na virada do século XIX para o XX, Fortaleza encontrava-se sob os conflitos do governo acciolino, caracterizado pelo seu caráter oligárquico. O poder era exercido pela família de Antonio Pinto Nogueira Accioly e seus correligionários. Uma das variantes veiculadas pelos pesquisadores e historiadores sobre essas disputas está no esquema simplista do antagonismo entre forças “modernizadoras burguesas” e “conservadoras agrárias”. Porém, primeiramente, podemos falar em burguesia nessa Fortaleza? Não propomos essa possibilidade, mas sim que havia um crescimento do comércio e, conseqüentemente, novas camadas sociais foram se constituindo e/ou consolidando, como, por exemplo, os trabalhadores do comércio. Além disso, a oligarquia acciolina não estava ligada apenas às atividades agrárias, mas também mantinha intensas relações com o comércio, incluindo o maior grupo de importação/exportação, a Companhia Boris Frères. Já as forças opositoras, que se convencionaram com a denominação de “Rabelismo”, não eram inteiramente comerciais,

⁴⁶ LIMA, Zilda Maria de Menezes. **A cidade de Fortaleza na literatura do século XIX**. In. SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (Orgs). **Comportamentos**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

pois contavam com a presença da oligarquia dissidente dos Paula Rodrigues-Pessoa, ligados à criação de gado⁴⁷.

Portanto, tanto oposicionistas como situacionistas exerciam funções agrárias e/ou no comércio. E também circulavam pelos mesmos espaços da cidade de Fortaleza. Muitos desses conflitos estavam relacionados com questões pessoais do que propriamente políticas. Todavia, apesar das querelas entre opositores e governistas, ambos possuíam anseios de civilização, de progresso e de legitimação da “cultura cearense⁴⁸”. Devido a isso, acabavam por criticar os comportamentos ditos como incivilizados e destinados aos setores mais baixos da sociedade. Era diante desse cenário que as revistas cearenses eram produzidas e representavam os costumes da sociedade, algo que fazia com que as revistas fossem tituladas de comédias de costumes ou vice-versa pelos periódicos da capital cearense. Aqui, as revistas e as comédias de costumes confundiam-se com suas sátiras sociais, cenas do cotidiano, humor e musicalidade.

Entretanto, as revistas e as comédias de costumes são gêneros teatrais diferentes, que agradavam ao público fortalezense da virada do século XIX para o XX. Ambas utilizam o humor para representar o cotidiano, mas possuem formas diferentes de realizá-lo. As revistas têm mais musicais e sátiras. As comédias de costumes possuem mais diálogos. As revistas referem-se a acontecimentos ocorridos em determinados períodos. As comédias de costumes destacam as relações sociais. Ambos os gêneros teatrais, porém, acabam por representar os costumes da sociedade. A esses gêneros teatrais propomos defini-los como teatro de costumes. Este possuía sua forma de conceber a produção teatral. Mas o que é uma forma teatral?

O teatro possui elementos que o identificam como tal. Esses elementos são artísticos, sociais e culturais. Segundo Raymond Williams, a forma do teatro sofreu variações e evoluções internas durante os séculos. Elementos foram sendo acrescentados, outros retirados. As tragédias, as comédias, os dramas, as óperas, os musicais, o teatro de costumes foram

⁴⁷ CARMURÇA, Marcelo. **Marretas, molambudos e rebelistas: a revolta de 1914 no Juazeiro**. São Paulo: Maltase, 1994, p. 158-159.

⁴⁸ “Cultura aqui é essencialmente uma questão de ideias e valores”, defendidos pelas classes dominantes. “A ‘cultura’ de elite deve ser compreendida como uma forma de consumo, manifesto, sinal de status. Ela reforça o poder opressivo da classe dirigente, e sua fetichização enfraquece o poder e silencia a maioria”. Essa cultura cearense era elitizada e estava sobre as influências dos valores civilizacionais e da “moral e os bons costumes”. Era a construção de uma literatura cearense, a valorização dos seus artistas (alguns oriundos dos setores abastados e médios da sociedade), a composição de músicas, etc. Havia as vozes discordantes. “A maior esperança em relação a essa resistência é representa pela cultura popular...”. Termo utilizado pelas próprias classes dominantes para se diferenciar da maioria da população. Mas, no caso do Ceará, a cultura popular foi apropriada pelos setores dominantes nessa construção e/ou legitimação da cultura cearense. In. KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 290-291.

surgindo nesse processo. As relações sociais são incorporadas às formas de artes. O teatro é um exemplo. As formas de teatro são culturais e sociais, apesar disso:

Esse é um caso notável de uma forma específica extremamente condicionada, de um tipo profundo, que se tornou, por assim dizer, propriedade cultural bastante geral, pertencendo mais à sociologia de nossa espécie, em determinado nível de desenvolvimento cultural, do que à sociologia específica de uma dada sociedade num certo local e época⁴⁹.

O teatro faz parte da história da humanidade. Algumas formas foram intensamente incorporadas pelo teatro. Assim, verificamos como o teatro de costumes surgiu na Europa e ganhou espaço no Brasil. As influências externas no teatro em Fortaleza não foram poucas. As principais foram oriundas da capital federal, que trazia consigo as ideias francesas e portuguesas. Não foi por acaso que dramaturgos como Artur de Azevedo, conhecido por desenvolver o teatro de costumes no Rio de Janeiro, serviu como referência para os dramaturgos cearenses, como, por exemplo, Carlos Câmara. Alguns críticos falam que sua obra “O casamento de Peraldiana trata-se, sem disfarce, de uma versão da Capital Federal de Arthur⁵⁰”.

Porém, essas influências foram sendo adaptadas conforme os interesses dos indivíduos da capital cearense. Quando o teatro de costumes estava sendo colocado em cheque pela elite carioca pelo seu caráter cada vez mais popular⁵¹, esse ganhava destaque nos palcos e nas páginas dos periódicos fortalezenses.

Sensíveis às ruas, onde sempre se encontra em potencial o grande público da revista (teatro de costumes) e onde estavam as plateias, que começavam a acorrer aos teatros, agora bem mais de acordo com o seu modo de sentir a vida – o que não estava nos dramas lacrimogêneos vindos de outras plagas e que deliciavam as classes mais altas da sociedade no tempo –, os autores focalizavam os temas do dia a dia e os tipos facilmente encontrados por todos⁵².

Os dramas e as comédias traduzidos perdiam espaço para o teatro de costumes produzidos no território brasileiro. O público distinguia os personagens que estavam presentes no seu cotidiano. Os gestos, as falas, os tipos eram familiares. Esse teatro também atingiu as classes mais altas da sociedade, “que se deliciavam com os dramas lacrimogêneos”. Divertiam-se com as sátiras aos comportamentos dos indivíduos nas salas das suas casas e nos

⁴⁹ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 149.

⁵⁰ Texto produzido por Marcelo Costa e Ricardo Guilherme, o qual registra a vida e obra do dramaturgo cearense Carlos Câmara. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1970, p. 21.

⁵¹ Popular está no sentido de atingir a maioria da população.

⁵² RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 22.

espaços públicos das cidades. Até o momento em que o público se diversificava com o aumento dos setores menos favorecidos da sociedade.

O teatro de costumes adquiriu um significado popular ou elitizado, moralizador ou desmoralizador, civilizador ou incivilizado, conforme as intenções sociais, políticas e culturais dos indivíduos que vivenciavam o teatro na cidade de Fortaleza na virada do século XIX para o XX. O público era constituído pela elite comerciante e política, por proprietários de terra e mais os setores formados pelos intelectuais, funcionários públicos, professores, trabalhadores do comércio, estudantes e donas de casa; nesse grupo de intelectuais, estavam os dramaturgos e os críticos. Entre os comerciantes havia aqueles que investiam nas artes, abriam casas de espetáculos, traziam novos equipamentos e as companhias dramáticas, fossem estas oriundas de outras regiões ou local. Nessas companhias dramáticas estavam não só os artistas (atores, músicos, cartunistas, entre outros), mas também jovens da sociedade fortalezense que procuravam formas de diversão. Esses indivíduos estavam fazendo e pensando o teatro na capital cearense.

No entanto, essa mesma elite frequentava os espetáculos circenses, apesar do seu caráter mais popular. Aliás, os circos disputavam o mesmo público que ia ao teatro. Havia uma heterogeneidade maior no público circense. A população da cidade de Fortaleza ficava cada vez mais diversificada com os imigrantes, não apenas retirantes⁵³.

No circo também tinha teatro, mas este era diferente do teatro de costumes encenados nas casas de espetáculos. Algumas vezes a história se estendia pelo período de estadia do circo no local, ou seja, a encenação começava numa noite e terminava em outra; era uma maneira de atrair o público. Muitas vezes, havia a pantomima e as paródias desse teatro de costumes. No teatro circense, tinha-se muito do improvisado; as falas eram criadas no momento da encenação, às vezes, com um texto preliminar já estudado, ou seja, o teatro circense é uma tradição oral. Porém, um elemento é comum a ambos os teatros, circense e de costumes:

O “humor costumbrista” (humor de costumes) buscava por meio do riso corrigir, regular e modelar hábitos. Através do cômico/riso de caráter ético-moral, provocar-se-ia o sentimento de embaraço e vergonha, para que o elemento desviante (com comportamentos não civilizado e irreverente), ao ser constrangido, corrigisse e/ou internalizasse o que esperava e impunha a classe social dominante, desejosa de estabelecer e de impor uma sociedade do progresso e do moderno (SILVA, 2009, p. 24-25)⁵⁴.

⁵³ Indivíduos que, por causa dos problemas ocasionados pela seca, saíam do interior do Ceará para a sua capital, Fortaleza.

⁵⁴ SILVA, Marco Aurélio Ferreira. **Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza (1850-1890)**. Fortaleza: Museu do Ceará, SECULT, 2009, p. 24-25.

O humor era utilizado como crítica, defesa de valores, moral e costumes, controle e exclusão social. Ao chacotear certos personagens pelos seus maus hábitos, o dramaturgo estava definindo padrões comportamentais. Ao ironizar as questões políticas, sociais e culturais, o dramaturgo estava defendendo suas concepções e valores. Vale destacar que o texto dramático encenado não é o mesmo que o escrito. Aprofundaremos o tema no segundo capítulo. Os atores, diretores, produtores, empresários e até mesmo os críticos e o público também participavam dessa defesa de valores, moral e costumes, controle e exclusão social. Eles apropriavam-se do texto dramático, com o qual nem sempre estavam de acordo. Os elogios ou as críticas a determinadas peças seguiam os interesses de quem os fazia, aparecendo nas páginas dos jornais e crônicas.

A comédia de costumes e a revista, ou melhor, o teatro de costumes ganhava espaço nas casas de espetáculos da capital cearense. Dentre essas casas de espetáculos, encontrava-se o teatro oficial, o TJA. A sua construção foi evidenciada pelos situacionistas e oposicionistas do governo acciolino nos seus respectivos periódicos, onde se destaca os conflitos políticos e, através destes, aparecem às concepções de teatro do período.

2.3 Nas páginas dos jornais: os conflitos políticos do governo acciolino e o teatro

É necessário distinguir os jornais que circulavam pela cidade de Fortaleza durante o governo acciolino para compreender como o TJA tornou-se alvo das disputas políticas desse período. Durante o governo acciolino, os diferentes assuntos noticiados nas páginas dos periódicos ganhavam contornos das disputas políticas entre opositores e a gestão acciolina. Isso não era diferente com o teatro, que acabava por ganhar um enfoque político. É a partir daí que buscamos conhecer o cenário político e sociocultural do teatro produzido na capital cearense durante a Primeira República.

Existiam os jornais ligados às agremiações literárias e científicas. Algumas dessas agremiações possuíam suas próprias tipografias, visto que pelo menos um de seus membros era o proprietário. Mas o que nos interessa fundamentalmente são os jornais de circulação diária e trissemanais. Destarte, ressaltamos: *A Republica*, órgão oficial do governo acciolino, tendo como principal redator Antônio Arruda; *O Unitario*, jornal político e opositor da gestão de Nogueira Accioly, que tinha como redatores João Brígido, Rodolpho Ribas e Armando

Monteiro e *Jornal do Ceará*, definido como órgão político de oposição, seu redator e proprietário foi Waldemiro Cavalcanti⁵⁵.

O periódico *A Republica* foi criado em 1892 por intelectuais ligados à facção acciolina. A circulação desse jornal foi diária pelas ruas da capital cearense durante vinte anos, do ano da sua criação ao ano de deposição de Nogueira Accioly⁵⁶. Tal jornal nasce sob a marca republicana. Surgiu da junção entre o *Libertador*, do Centro Republicano, que fazia campanha abolicionista, e o *Estado do Ceará*, da União Republicana, tal agremiação tornou-se partidária e vinculada à figura de Nogueira Accioly.

Um dos intelectuais desse jornal foi Antônio Arruda, redator-chefe desse jornal durante alguns anos. A sua formação foi em Direito pela Faculdade de Direito de Recife. Exerceu outras funções como a de promotor e lente do Liceu do Ceará. José Accioly, filho de Nogueira Accioly, também foi redator-chefe do jornal *A Republica*. Outros ditos como intelectuais deixaram suas marcas nesse jornal, entre eles Cruz e Souza, Julio Olimpio, Carlos Sá, Delphim Brasil, Rodolpho Theóphilo, Antonio Sales, entre outros. Os dois últimos publicavam com menor frequência e desligaram-se do governo acciolino. Rodolpho Theóphilo tornou-se um de seus críticos. Alguns dos membros do Centro Literário também colaboraram com esse jornal, no qual publicavam seus sonetos e suas histórias. Os temas mais recorrentes era o romance, o amor e a busca da mulher amada para construir uma família. Temáticas semelhantes aconteciam com o teatro:

Uma jovem educada na vida dos prazeres do meio carioca se casa com um novel bacharel, advogado de bôa nota. Leva-lhe um dote de 50 contos de réis que, unido à fortuna particular do marido, deixa ao casal uma somma de 200 contos. Mas a seductora rapariga é um demônio... O marido é... loucamente enamorado de sua bela mulher... e deixou que Ella se embrenhasse no mundo das fantasias, do luxo e das dissipações, arrastando o casal a uma ruína inevitável⁵⁷.

O assunto casamento era algo recorrente no teatro de costumes do período. O jornal destaca a obra *O Dote* de Athur de Azevedo, que já havia conquistado espaço na capital federal, descrevendo todo o texto dramático e fazendo considerações sobre o espetáculo teatral. Os gastos gerados pela esposa provocaram crises no casamento. Começa os conflitos da peça e tem-se a ação dramática. No fim da peça, o que se constata é a valorização do

⁵⁵ Estes periódicos encontram-se microfilmados na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel em Fortaleza, Ceará.

⁵⁶ NOBRE, Geraldo. **Introdução à História do jornalismo cearense**. Fortaleza: NUDOC/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – Arquivo Público do Ceará, 2006, p. 124.

⁵⁷ **O Unitário**. Fortaleza, Teatro, 24/07/1910, n°. 1025.

casamento, a construção da família; o que acabava por convergir com as ideias expressas pelo jornal e, por sua vez, a peça era elogiada pelos críticos.

Esses comentários sobre o espetáculo teatral estavam presentes no jornal *A Republica*, que seguia a seguinte estrutura: na primeira página, havia as defesas, os posicionamentos, as comunicações político-partidárias, os ataques, as notícias, ou seja, concentrava-se no governo acciolino; nessa página, muitas vezes, eram reservados espaços para o teatro oficial. Nas páginas seguintes, existiam sátiras, notícias do interior, balancetes do Estado, folhetins, vida social, diversões, avisos. E, por fim, nas duas últimas, os anúncios de mercadorias e serviços. O tom do jornal é eminentemente político. As artes e os acontecimentos sociais, por exemplo, eram usados na política. O teatro ganhava a primeira página como se servisse para exaltar o governo acciolino. Os espetáculos no TJA tinham destaque em *A Republica*, as outras casas de espetáculos eram mencionadas apenas nas segundas ou terceiras páginas, e isso era intencional, pois era uma forma de estimar o teatro oficial da cidade construído na gestão acciolina.

Discussões sobre a construção do teatro oficial, a efetivação da obra, a vinda de companhias dramáticas estrangeiras, a fundação de grupos teatrais locais, o desenvolvimento de uma literatura cearense são aspectos encontrados nas páginas dos periódicos. No caso específico de *A Republica*, observamos como os discursos pretendiam afirmar que Nogueira Accioly incentivava a “cultura cearense”. Dessa forma, observa-se uma preocupação por parte dos intelectuais desse periódico em legitimar “uma cultura cearense”. Esta, por sua vez, parecia afirmar o próprio governo acciolino⁵⁸.

Alguns dos jornais que concorriam com *A Republica* em busca dos corações e mentes de parte da sociedade fortalezense eram *O Unitario* e o *Jornal do Ceará*. A fundação do jornal *O Unitario* ocorreu no ano de 1903 sob a tutela de João Brígido. Agapito dos Santos, Hermenegildo Firmeza, Rodolpho Ribas e Armando Monteiro foram alguns dos seus redatores. Tal jornal também era de caráter político. Um dos seus principais objetivos era questionar o governo acciolino, para isso colocava em dúvida a honestidade e a eficácia da política desenvolvida por Nogueira Accioly e seus correligionários. Após os episódios de 1912, que culminou com a renúncia de Accioly, o jornal continuou com suas publicações até 1918⁵⁹. Sua circulação ocorria nos dias de terças, quintas e sábados e sua oficina situava-se na

⁵⁸ Peter Burke utiliza o termo “administração cultural” para salientar uma preocupação particularmente aparente nos séculos XIX e XX com a cultura nacional⁵⁸. Torna-se anacrônico falar em política cultural. Contudo, existia uma preocupação em legitimar uma “cultura cearense”, como iremos observar no corpo do texto.

⁵⁹ NOBRE, Geraldo. Op. cit., p. 133.

Rua Formosa, número 33⁶⁰. Nos seus primeiros anos de circulação, tinha como epígrafe *jornal político*, a qual, posteriormente, foi modificada para *Órgão do Partido Republicano Liberal*, mostrando suas influências republicanas, o que evidência a presença das ideias republicanas e a busca por legitimá-las na capital do Ceará.

A estrutura das seções desse jornal foi modificada com o passar do tempo, mas, na maior parte, seguia a seguinte configuração: na primeira página, havia os artigos referentes ao governo acciolino, as notícias, alistamentos eleitorais, avisos de casamentos, obituários, anúncios, avisos úteis, portanto, fatos diversos. Na segunda página, encontravam-se transcrições literárias, sonetos, embarques e desembarques, clubes de Fortaleza, valores cambiais, cartas, opiniões, além de uma seção destinada à reprodução de artigos de outros periódicos de décadas passadas. O jornal abre espaço na seção *Jornal Antigo* para publicar novamente artigos do jornal da década de 70 do século XIX, *Cearense e Constituição* (não mais em circulação), onde se têm referências ao teatro. Nas últimas páginas, localizavam-se os anúncios de produtos, casas comerciais e serviços. O teatro, na maioria das vezes, encontrava-se na segunda página, no espaço destinado às diversões. Porém, dependendo do sentido empregado, o teatro aparecia na primeira página, ou seja, quando ele era um instrumento de ataque à administração acciolina.

João Brígido é considerado um dos grandes jornalistas cearenses. É definido como “contraditoriamente explosivo, ferino e frio, quer no estudo do passado, quer no trato do presente, agia sempre de acordo com os seus sentimentos, os seus pontos de vista, as suas inclinações filosóficas, políticas e pessoais⁶¹”. João Brígido sempre esteve envolvido em lutas partidárias, pertenceu à facção acciolina antes de torna-se um dos seus opositores mais assíduos, algo que também aconteceu com Rodolpho Theóphilo e Waldemiro Cavalcanti. Isso mostra a circularidade desses intelectuais pelas facções políticas e pelos mesmos espaços. Dessa forma, verifica-se uma proximidade nas relações sociais e políticas desses indivíduos.

Outro dentre os colaboradores do jornal *O Unitario* foi Waldemiro Cavalcanti que, posteriormente, fundou o *Jornal do Ceará*. Tal periódico teve uma duração mais efêmera do que seus principais concorrentes ou aliados políticos, mas seguia sob as influências republicanas como ambos os periódicos já comentados. Tinha como epígrafe *jornal político*. Sua fundação está relacionada com o governo acciolino e seu objetivo era fazer a oposição. Definia-se como jornal político, comercial e noticioso.

⁶⁰ Hoje, atual Rua Barão do Rio Branco, que se localiza no centro da cidade de Fortaleza.

⁶¹ CARVALHO, Jader (org.). **Antologia de João Brígido**. Fortaleza: Terra do Sol, 1969, p. 13.

A primeira publicação do *Jornal do Ceará* ocorreu em 16 de março de 1904. As seções seguiam a seguinte forma: Jornal do Ceará, guia eleitoral, telegramas, echos e notícias, correspondência, folhetim, interior e secção de todos. Suas edições eram realizadas pela empresa da Tipográfica Cearense. A forma de circulação era semelhante ao do jornal *O Unitario*, que tinha como média a publicação de três números semanalmente.

Diferentemente do jornal *A Republica*, que era patrocinado pelo governo, *O Unitario* e o *Jornal do Ceará* dependiam dos pagamentos dos seus assinantes para manter as suas publicações. Em alguns números desses jornais, chegamos a encontrar a solicitação de pagamentos. Era dessa ajuda financeira que a maioria dos jornais sobrevivia.

Na seção o folhetim do *Jornal do Ceará*, encontramos romances do escritor cearense José de Alencar, que é exaltado por todos os jornais até agora citados. Havia publicação de traduções dos romances franceses. Afinal, a França era o exemplo de civilização para muitos. Dentre os colaboradores do *Jornal do Ceará*, citamos João Brígido, o mesmo do jornal *O Unitario*. Na maioria das vezes, o teatro encontrava-se na segunda página do jornal na seção destinada às diversões. Na primeira página, o teatro ganhava um sentido político, além do artístico.

Dos seus redatores, damos destaque a Waldemiro Cavalcanti que, assim como João Brígido, colaborou com o jornal *A Republica*. Cavalcanti, a quem foi confiada a redação do jornal, também escreveu o discurso proferido em 11 de outubro de 1899, mês de aniversário de Nogueira Accioly, por virtude da inauguração do retrato do Presidente do Estado no salão de honra do Quartel do Corpo de Segurança⁶². Waldemiro Cavalcanti manteve uma relação próxima com o governo acciolino até se tornar um opositor. Tal fato fez dele um dos críticos mais duros do governo acciolino; observamos como seus discursos possuíam, muitas vezes, um caráter pessoal mais do que político. Conservou certa amizade com João Brígido, como podemos verificar nesse trecho: “secundou-nos na companhia contra as immoralidades que denunciemos, o nosso digno collega do ‘Jornal do Ceará’⁶³”.

A Republica, *O Unitario* e o *Jornal do Ceará* são os periódicos mais recorrentes na pesquisa, pois suas publicações eram mais frequentes no início do século XX e muitos de seus números são encontrados na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel do Estado do Ceará, onde se encontram microfilmados. Entretanto, utilizamos periódicos com período

⁶² STUDART, Guilherme. **Dicionário Bio-bibliographico Cearense**. Volume Terceiro. Fortaleza: typ. Mineira, 1915.

⁶³ **O Unitario**. Fortaleza, Immoralidades nos cinemas, 25/08/1910, nº. 1012, p. 02.

efêmero de duração no desenvolvimento da pesquisa, pois destacamos a importância de voltar-se para outros jornais, principalmente quando se trata do teatro.

As condições financeiras desses periódicos não favoreciam a sua manutenção. Muitos dos assinantes atrasavam os pagamentos ou simplesmente não pagavam. Tal fato era constante nos editoriais desses jornais. Portanto, muitos acabavam por ter uma duração passageira. Contudo, destacamos alguns periódicos, como, por exemplo: *O Bandeirante*, jornal literário, noticioso e favorável à política acciolina, e *O Garoto*, jornal de vertente cômica e contrária ao governo acciolino, tendo uma publicação indeterminada⁶⁴.

O Bandeirante teve em 25 de março de 1910 a sua primeira publicação sob a redação de José M. Nogueira. O jornal possuía sonetos, romances, artigos sobre a literatura e o teatro na capital cearense. A moral, ligada à doutrina cristã, é frequente nos seus discursos. A publicação era bimensal e a redação encontrava-se na Rua Barão do Rio Branco, nº. 88, e Rua Sena Madureira, nº. 113. Dois anos foi o tempo de sua duração e seu redator foi assassinado a revólver na noite de 28 de outubro de 1914, na porta do Clube dos Diários.

Já *O Garoto* se descreve como crítico, desopilante, “molieresco” e “rebelaiseano”. Portanto, favorável a Franco Rabello, candidato da oposição a Accioly e seus correligionários. Levando o cômico em seus artigos, o redator Zé Povinho afirma, no primeiro exemplar, em 1907⁶⁵: “o garoto publica-se indeterminadamente. Apoiado na minha boa canella de veado, mal vestido e com a minha palavra mal burilada, porem franca e sincera piso na arena jornalística e acanhado apresento-me a vossa amável pessoa”.

Nesses jornais, as seções e os artigos sobre o teatro traziam as críticas aos espetáculos teatrais, os quais representavam as ideias morais defendidas pelos setores dominantes da cidade alencarina. Aqui, as disputas políticas ganhavam outros aspectos, já que tanto oposicionistas como situacionistas falavam em favor de um progresso e de uma civilidade. Por mais que os ditos intelectuais pertencentes a esses jornais circulassem por múltiplos espaços da cidade, eles estavam ligados aos setores da elite, que buscava se diferenciar do restante da população. Então, essas ideias morais defendidas tanto pelos opositores como pelos correligionários do governo acciolino evidenciavam as hierarquias sociais, que estavam se desenvolvendo na capital cearense do período em tela.

⁶⁴ Dentre outros jornais de vida efêmera, citamos: *O Charuto*, jornalzinho; *O ferrão*, jornal humorístico e crítico; *O galhato*, órgão político desabusado; *Primeiro de maio*, órgão do “Centro Artístico Cearense” e *A Navalha*, jornal pornográfico. Os anos desses jornais variam de 1896 a 1909. Apesar de alguns não se reportarem ao teatro diretamente, mostram as ideias morais e os costumes da sociedade fortalezense.

⁶⁵ Encontram-se microfilmados alguns números dos anos de 1907 e 1908 do jornal **O Garoto** na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel.

Diante dessa diferenciação social, aparecem os chamados intelectuais que, independentemente da sua formação, escreviam sobre diversos assuntos, sobre os quais mostravam ser conhecedores. Não era diferente com o teatro. Havia os intelectuais que nunca participaram ou escreveram uma peça, mas eram frequentadores (não só em Fortaleza, mas em Recife, Rio de Janeiro, Manaus, e até mesmo em Paris e Lisboa, locais dos seus estudos) e leitores. A partir daí realizavam suas considerações sobre o texto dramático, as atuações dos artistas, as condições do teatro (espaço físico) e o comportamento do público. As relações sociais, políticas e culturais influenciavam nas construções dessas apreciações sobre o teatro.

Nessas apreciações, apareciam as casas de espetáculos presentes na cidade de Fortaleza, que eram espaços de sociabilidade, lazer e negócios. Suas estruturas eram variadas, mas não lembravam os grandes teatros das principais cidades europeias, do Rio de Janeiro ou mesmo da região da borracha brasileira (Manaus e Belém)⁶⁶. Diante dos anseios de progresso e civilidade que circulavam pela cidade alencarina, os discursos em torno da construção do teatro oficial, que seguisse os moldes das casas de óperas europeias, tornaram-se cada vez mais frequentes na virada do século XIX para o XX e acabavam por representar as disputas do governo acciolino. Dessa forma, discorreremos a seguir sobre o processo de construção do teatro oficial, o TJA, e seus primeiros anos de funcionamento, destacaremos as disputas políticas, as ideias de progresso, civilidade e o sistema republicano presentes na cidade alencarina.

2.4 Do Concórdia ao Theatro José de Alencar: as ideias e os conflitos políticos durante o governo acciolino

As casas de espetáculos são espaços de sociabilidade. O público assistia aos espetáculos e socializava-se. Conversas, paqueras, gritos, brigas, ironias, arte, improvisos,

⁶⁶ A região da borracha (localizada no Norte do Brasil) contava com muitos investimentos durante o final do século XIX para o XX, já que era o período áureo do comércio da borracha, que deixou equipamentos urbanos, dentre os quais estavam os teatros. “Erguido no final do século XIX, o Teatro Amazonas é, frequentemente, comparado a outras casas de ópera que enfeitam importantes cidades europeias. Não causa espanto a semelhança que alguns estudiosos estabelecem entre a obra inaugurada, em 1896, pelo então governador Eduardo Ribeiro, com o Scala de Milão e o Teatro de Ópera Garnier, de Paris. Belém, a capital do Pará, contava com obra de igual destinação desde 1878. Nesse ano, foram abertas as portas do Teatro de Nossa Senhora da Paz, para a apresentação de um dos 126 espetáculos encenados de fevereiro a dezembro.” In. SERÁFICO, José. **Teatro Amazonas: símbolo de quê?** Revista Ciência e Cultura. Vol. 61, nº. 03, São Paulo, 2009. Disponível em: <cienciaecultura.bvs.br> Acesso em: 19/04/2012.

aplausos, indiferença, exclusão estavam presentes nesses espaços dos espetáculos; eram os teatros, circos, cineteatros e cinemas.

O primeiro teatro registrado pela história, existente em Fortaleza, foi o *Concórdia*, datado de 1830. Também ficou conhecido como “Casa da Ópera” e, popularmente, de “Teatrinho da Concórdia”. Era um estabelecimento particular, que pertencia a uma sociedade de amadores. Sua localização era no prédio entre a Travessa Municipal (Guilherme Rocha) e a Rua do Quartel (General Bizerril), situando-se em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário. O jornal *O Unitario* assim se refere ao teatrinho no dia 8 de setembro de 1830:

Os sócios do teatrinho particular denominado Concórdia puseram em cena a bem aceita peça intitulada – As quatro Nações – precedida de um drama heróico alusivo à Independência e seguido de um bem traçado elogio, no fim do qual apareceu o Augusto Retrato de S. Majestade o Imperador, entre mil aclamações e vivas a Sua Augusta Pessoa, à Independência, à Constituição, à Assembléia Legislativa e à Nação Brasileira, dados com grande alegria pelo Excelentíssimo Vice-Presidente e pelo Excelentíssimo Comandante das Armas, e repetidos com o maior entusiasmo por todos que estavam presentes⁶⁷.

Obviamente, havia intenções na homenagem à Independência e ao Imperador. Era preciso legitimar a nova ordem. Quem conhecia o Imperador? Quem sabia do processo de independência do Brasil? Ora, por que não usar o teatro para propagar a ideia da independência do Brasil e exaltar a figura do Imperador? Foi o que aconteceu no Teatrinho Concórdia. Os sócios do teatro mostraram o seu apoio à independência e ao Imperador. E, conforme a crônica, o público também seguia nesse mesmo apoio. Porém, sabemos como certas ideias dominantes são impostas ao restante da população e que o público desse teatro pertencia à elite econômica, intelectual e política de Fortaleza. Mesmo assim, existiam membros desta que estavam alheios a esses acontecimentos. Aqui, o teatro teve a função de validar as intenções dos indivíduos que estavam produzindo o espetáculo. Fernando Peixoto afirma:

O teatro tem uma história específica, capítulo essencial da história da produção cultural da humanidade. Nesta trajetória o que mais tem sido modificado é o próprio significado da atividade teatral: sua função social. Constantemente redefinida, na teoria e na prática, esta função social tem provocado alterações substantivas na maneira de conceber e realizar o teatro⁶⁸.

O teatro possui uma função social e esta é modificada conforme a sociedade e a época. A função social dada ao teatro é uma atribuição de sentido ou significado, isso produz

⁶⁷ Crônica *Antigulhas*, em *O Unitario*. In: GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa editorial, 1997, p. 138.

⁶⁸ PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 11-12.

alterações substanciais na forma de idealizar o teatro. Os dramaturgos, atores, produtores, empresários, diretores, entre outros que participam da produção do espetáculo teatral possuem suas intenções. A função social do teatro está relacionada a tais intuitos. Vejamos: no Teatrinho Concórdia, um drama heroico foi representado e seguido da exibição do quadro do Imperador. Esse elemento foi acrescentado no espetáculo teatral; afinal, a finalidade desse espetáculo era glorificar o Imperador, que tirou o Brasil da condição de colônia portuguesa para um país independente⁶⁹.

Em 1842, o Teatro da Concórdia transferiu-se para a Rua Formosa, nº. 72 (atual Barão do Rio Branco), com o nome de *Teatro Taliense*, funcionando, ali, até 1872. Pertenceu a uma associação de moços ligados ao comércio, muitos eram negociantes lusos. Neste, pela primeira vez, um grupo de fora se exibiu, os músicos italianos *Ugaccioni*, os quais acabaram se fixando em Fortaleza depois de muito sucesso. O Taliense era frequentado pela elite de Fortaleza, “cujas senhoras com seus cocos e altos pentes de tartaruga eram o ponto alto da elegância⁷⁰”.

A elite desfilava suas riquezas nessas casas de espetáculos. Os acessórios femininos e masculinos mostram o alcance da fortuna dos seus proprietários. Havia uma hierarquia social dentro e fora das mesmas. Muitos não entravam, pois não tinham condições de pagar o bilhete, e ficavam a espreitar essa “elegância” da elite, que era motivo de risos para muitos. Às vezes, tal “elegância” pagava pelo exagero. Já aqueles que entravam no Taliense exibiam seus acessórios e roupas aos outros. Havia uma intencionalidade, além das disputas políticas, sociais e econômicas entre os membros da elite; esta última também procurava ditar moda no vestuário e, principalmente, diferenciar-se das camadas mais pobres da população fortalezense.

Na plateia, existia uma exibição do poder econômico e, no palco do Taliense, aconteciam os espetáculos teatrais, que nem sempre saíam como planejados:

Deu-se uma vez – é do mesmo Brígido – um grande desastre. Era um dia de festa nacional, o teatrinho regorgitava de *dilettanti*. Antes do dramalhão, era do programa

⁶⁹ O Império buscava sua legitimação em meio àqueles que ainda o viam como vínculo a Portugal e, dessa forma, procurava garantir o apoio dos setores dominantes da sociedade. Algo que tornava a política do Império complexa, como destaca Carlos Eduardo França de Oliveira: “Aparentemente direta a relação entre a convocação do Parlamento e o recrudescimento da imprensa periódica fez parte, na realidade, de um conjunto de fatores que havia tornado a configuração política do Império demasiada complexa e até mesmo insustentável no que se referia à manutenção de uma monarquia constitucional cujas bases de representação parlamentar ainda não tinham sido instituídas. Assim, iniciados os trabalhos do Parlamento, a imprensa tornou-se um veículo privilegiado de sustentação ideológica para os políticos da nação (o mesmo acontecia com o teatro). In. OLIVEIRA, Carlos Eduardo França. **Tipógrafos, redatores e leitores: aspectos da imprensa periódica no Primeiro Reinado**. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*. Vol. 2, nº. 3, 2010.

⁷⁰ COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 12.

um prólogo ou ante-cena, que rememorasse o fato glorioso. Alias, de passagem seja dito, os feitos gloriosos andam à rodo sobre nós. O Gênio do Brasil, vestido de anjo, descia das alturas, envolto em uma nuvem, para deitar falação ao respeitável público, em mensagem de felicitações. O papel de Gênio do Brasil devia ser desempenhado pelo português, Alferes do Exército, esguio e leve, Francisco Edwiges de Sousa Mascarenhas, conhecido por Alferes Castiga e irmão do outro Alferes de nome Cândido, que deixou família em Baturité. Quando o apito deu o sinal, o Gênio do Brasil desceu do tecto escarranchado na sua nuvem e, a meia altura, trovejou o verbo. Todos os olhares se fitaram em coisa tão feérica. O final, porém, devia ser no palco, e de pé. Mas, oh! decepção! Quando Castiga quis pular no palco, tentando um salto, não conseguiu desembaraçar-se da nuvem, ficando pendurado nela. No esforço, o calção, que era de meia, muito colado às pernas, partiu-se... As mulheres voltaram a cara; o apito troou para descer o pano da boca, mas o maldito engasgou também, ficando em exibição aquela marmota. No entanto, gargalhadas estridentes acolhiam o Gênio do Brasil que só descera por uma corda. Esta cena celebrou o Castiga, que ficou apelidado por Anjo penca!⁷¹

Ora, os imprevistos aconteciam. Era algo que incomodava o público fortalezense? Não. Ele se divertia com os erros dos artistas, afinal, eram engraçados. Os teatros mencionados eram pequenos, o que dificultava a utilização de certos recursos; além disso, os artistas seguiam outras ocupações, como o caso do Anjo Penca, que era alferes do exército. Atuar era um lazer, não uma profissão, assim, a exigência diminuía e o “ator” procurava aproveitar tanto quanto o público. Este se acostumava com os imprevistos, mostrando-se espirituoso. Um drama passa a ser jocoso. Então, o riso passa a fazer parte do espetáculo teatral em Fortaleza. Não era à toa que o teatro de costumes e o circense agradavam ao público. Este até apelidos colocava nos artistas, mostrando certa informalidade e proximidade com os mesmos.

No caso específico do Anjo Penca, as mulheres ficaram constrangidas com o episódio. Não era comum um homem mostrar as ceroulas após rasgar as calças. A ação das senhoras e senhoritas presentes no Taliense foi virarem o rosto, assim, elas estavam seguindo a moral e os bons costumes. Se não fizeram de fato, pelo menos isso estava presente no discurso. O que isso significa? Primeiro, existia um discurso favorável à moral e aos bons costumes, que era excludente. Procurava exaltar alguns em detrimento de outros, era uma diferenciação. Segundo, se tinha o discurso era porque havia aqueles que quebravam com este. E, não necessariamente, era apenas uma diferenciação de camadas sociais, pois ainda havia os interesses políticos e econômicos.

Nas últimas décadas do século XIX, movimentos republicanos e abolicionistas ganharam força. Discursos nacionalistas estavam presentes em tais movimentos. A valorização de uma “cultura brasileira” era frequente nas páginas dos jornais, principalmente

⁷¹ Crônica escrita por João Brígido. In. GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa editorial, 1997, p. 139.

da capital federal. Era necessário consolidar a nação que há poucos anos se tornara independente. As peças apresentadas faziam referências às celebrações cívicas. O teatro era utilizado para exaltar os “heróis de uma nação”. E os intelectuais cearenses procuravam legitimar uma cultura local.

Dizia Raimundo Girão: “Animadíssimo cenário de festas artísticas e cívicas foi o Taliense, e as suas reuniões constituíam destacados fatos sociais para a vida da cidade⁷²”. Então, o Taliense servia para os atos cívicos do governo em vigência e da própria sociedade, algo recorrente na história do teatro fortalezense, onde as casas de espetáculos ainda eram espaços para a glorificação de políticos e indivíduos da elite.

Em 1876, surge o *Theatro São José*⁷³, um espaço destinado à comédia cearense. O grupo amador Recreio Familiar ocupou o seu palco com animadas comédias e com os devidos imprevistos:

Suas representações eram entremeadas de incidentes hilariantes. Uma vez, como não conseguiram um piano para a cena, resolveram pintá-lo, mas na hora de abrir o pano, descobriram que tinham pintado o piano fechado. Como não dava mais tempo, a atriz tocou com o piano fechado, e o teatro veio abaixo. Um dos componentes do São José, “um certo Amora”, era hábil interpretando imagens e por isso era chamado de Imaginário. Interrompia seu papel e discutia, sempre que um espectador gaiato perturbava seu trabalho.

João nogueira (...), faz seu julgamento sobre o Teatro São José: “Estas representações eram pontilhadas de incidentes verdadeiramente desastrosos, mas que, em vez de provocarem pateadas, pelo contrário, recebidas eram com grossas e sufocantes gargalhadas”⁷⁴.

Os artistas utilizam de toda a sua criatividade para efetivar seus espetáculos. Sem piano, por que não pintá-lo? De preferência aberto. O som sairia de uma flauta. Os artistas acabavam por encontrar soluções variadas para os imprevistos que aconteciam durante a produção e encenação do espetáculo. Isso se tornou costumeiro na prática teatral cearense. No caso acima citado, o público não resistiu e houve um estrondo de risos e gargalhadas. Essa reação era mais frequente quando algo fugia ao roteiro da peça, salvo algumas ocasiões que esses episódios viravam balbúrdia e desordem.

Desse modo, ao observar os jornais e as crônicas, verificamos que a presença do cômico no espetáculo fazia a plateia se manifestar com mais entusiasmo e positivamente do que com a sobriedade de um drama ou sem a presença do inusitado. O público adorava esses

⁷² GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa editorial, 1997, p. 139.

⁷³ Localizava-se na Rua Amélia (atual Senador Pompeu, entre Guilherme Rocha e Liberato Barroso), onde se estabeleceu até 1884. Foi inaugurado em março pela Sociedade Dramática, de Antônio Joaquim de Siqueira Braga, permanecendo até hoje.

⁷⁴ Crônica de João Nogueira. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 16-17.

improvisos, que acabavam por se tornar parte do espetáculo. Os críticos, por sua vez, faziam suas ressalvas. Influenciados pelos ideais de civilidade provenientes da Europa, eles destacavam esses improvisos como algo primitivo ou inculto. Esse pensamento norteava a forma de conceber o teatro na capital cearense nos primeiros decênios do século XX, em que aparece um teatro idealizado e outro praticado. Dessa forma, por mais que os críticos desmerecessem os espetáculos cheios de improvisos, o público se mostrava interessado, como destaca a citação a seguir:

A verdade é que os fracos conjuntos que se apresentavam nos teatros quase improvisados e baldos de recursos despertavam, se não entusiasmo, pelo menos a curiosidade da cidade desprovida de diversões. Daí não faltarem idealistas que não se conformavam que Fortaleza não possuísse um teatro à altura das suas condições de capital⁷⁵.

Esse teatro dos improvisos e incidentes, o qual estava sendo praticado, aparecia também como amador nos jornais e crônicas⁷⁶, tendo em vista que as casas de espetáculos particulares não recebiam grandes públicos, pois eram pequenas. Ainda existiam aquelas que se localizavam nos fundos de casas de moradia. Já os artistas, em sua maioria, não tinham condições de sobreviver como tais e acabavam por exercer outras profissões. Além disso, encenar uma peça foi uma forma de diversão para os jovens comerciantes ou bacharéis, que organizavam suas próprias agremiações dramáticas. Eram poucos os que se dedicavam exclusivamente às atividades artísticas. Aqueles que se dedicavam exclusivamente ao teatro possuíam prestígio diante da sociedade e nem sempre estava em cima dos palcos, era o caso do bilheteiro Júlio Pavuna:

(...) o celeberrimo Júlio Pavuna, o homem mais popular do Ceará, velho batalhador do Teatro. Vivia disso e vivia bem. Chegava o secretário de uma companhia para tentar a praça, ia ao Júlio. Este, depois de ver o repertório, o nome dos artistas, as críticas das peças, empresava o conjunto⁷⁷.

Júlio Pavuna trabalhava no teatro João Caetano, que destacaremos a seguir. As funções atribuídas ao bilheteiro iam além das vendas de entradas, ele também era responsável por colocar os artistas na praça, ou seja, promovia os espetáculos teatrais. Pavuna dedicava-se

⁷⁵ ALENCAR, Edigar. **O teatro amadorístico em Fortaleza**. In. COSTA, Marcelo. **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: edições UFC, 1985, p. 64.

⁷⁶ Existem referências sobre o teatro praticado na capital cearense nos primeiros decênios do século XX, que destacam o seu amadorismo. Como, por exemplo, citamos Edigar de Alencar: “Entretanto, seria em 1875 que o amadorismo despontaria com a fundação na capital da Sociedade Recreio Familiar, autorizado a funcionar pelo presidente da Província, por ato de 29 de julho de 1879.” Id. Ibidem, p. 63.

⁷⁷ CARNEIRO, Adolfo. **Fortaleza de Ontem e de Hoje**. In. COSTA, Marcelo. **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 48.

exclusivamente ao teatro, afinal, era “o homem mais popular do Ceará”. O bilheteiro era uma exceção, tendo em vista o caráter quase amador do teatro na cidade alencarina enfatizado nas fontes jornalísticas e crônicas. Seguindo essa perspectiva, acrescenta-se também que os objetos utilizados para compor o cenário nem sempre eram suficientes e os produtores dos espetáculos acabavam por aproveitar os utensílios das casas de moradias onde aconteciam as apresentações ou dos próprios artistas.

O teatro amador se confundia com o teatro popular⁷⁸. Em muitas ocasiões, tal termo era utilizado com o objetivo de destacar a frequência de público nos espetáculos teatrais, ou seja, quanto maior fosse a presença de espectadores, mais o teatro se tornava popular na mídia da época. Outro sentido empregado era para distinguir a civilidade dos maus hábitos, para não dizer barbárie. Para alguns críticos, o teatro amador e/ou popular era representante dos costumes incultos, que eram destinados aos setores mais baixos da sociedade. Contudo, mesmo sendo avaliado como amador e/ou popular, esse teatro ainda era excludente. Os teatrinhos, como eram chamados pelos jornais do período, eram frequentados por indivíduos possuidores de certo *status* econômico, político, social ou intelectual, ou seja, a minoria da população.

Dentre esses teatrinhos, destacamos o *Theatro de Variedades*⁷⁹, que representa bem as condições improvisadas e de restrição das casas de espetáculos da época. Uma de suas particularidades era o fato de ser ao ar livre. Assim sendo, os espetáculos ou reuniões ocorriam em dias ensolarados e/ou em noites estreladas. Além de pagar \$500 de entrada, os frequentadores deveriam levar as suas cadeiras, se quisessem ficar assentados. Era nesse cenário que aconteciam as encenações teatrais e apresentações diversas, como se pode observar:

No Variedades, Algebram, acrobata árabe, fez grandes números, em 1880 o artista Lima Penante encena a comédia *Amor Londrino*. “Pernante era uma artista de meia tijela, como tantos outros que tem vindo fazer teatro no Ceará.”

Também, no Variedades, apresentou-se o comico português Antônio Pedro, admirado por ser autor e ator, mas que aqui não encenou nenhuma peça sua⁸⁰.

⁷⁸ “Designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas ‘subalternas’. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como ‘povo’ e de critérios lança mão para determinar o que é e o que não é ‘popular’”. In. CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: brasiliense, 1996, p. 10.

⁷⁹ Localizava-se na esquina da Rua Formosa (atual Barão do Rio Branco) com a Rua Misericórdia (João Moreira), defronte ao Passeio Público e foi inaugurado a 21 de janeiro de 1877.

⁸⁰ NOGUEIRA, João. **Fortaleza Velha**. In. COSTA, Marcelo. **História do Teatro Cearense**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1972, p. 17.

Como visto, o cômico estava se fazendo presente nos espetáculos teatrais, sejam com os improvisos ou com as comédias de costumes. No entanto, os teatrinhos traziam outros tipos de apresentações, que caíam no gosto do público, como, por exemplo, números de mágicas e acrobacias. Em busca de público, as casas de espetáculos ampliavam suas atrações. Isso não era diferente com o *Variedades*, independentemente da qualidade dos artistas, que era questionada pelos críticos.

A partir da citação acima, enfatizamos que não eram apenas os artistas cearenses ou os residentes na capital do Estado que estavam sendo avaliados negativamente pelos críticos nos jornais, mas também aqueles oriundos de outras partes do território nacional. Estes últimos ficavam por uma temporada de apresentações, que durava entre dois a três meses, e não possuíam esplendor nos locais de origem. Seus espetáculos possuíam poucos recursos financeiros e eram cheios de improvisos, assim como as companhias dramáticas da cidade alencarina durante as últimas décadas do século XIX. Era nesse cenário que os críticos, embelecidos com os ideias de civilização e progresso, questionavam as estruturas dos teatrinhos e os artistas que ali se apresentavam. No entanto, essas casas de espetáculos continuavam surgindo e recebendo diferentes artistas.

Assim, nos anos de 1880 a 1896, no mesmo local do Teatro Variedades, funcionou o *Theatro São Luiz*, considerado o mais importante anterior ao teatro oficial, especificando o TJA, e de iniciativa do tabelião Joaquim Feijó de Melo:

Funcionou nos fins do século passado. Foi a fase retilante do Teatro em Fortaleza. No palco deste teatro contracenaram os mais célebres artistas brasileiros e portugueses daqueles tempos. Companhias que demandavam o Pará, então o foco de arte no Norte, faziam uma temporada no São Luiz para um público de gosto exigente, representado óperas, operetas, dramalhões e comédias, caprichosamente⁸¹.

Em meados do século XIX, como já destacado, os teatrinhos de Fortaleza estavam recebendo artistas ou companhias dramáticas vindos de outros estados brasileiros e de Portugal. Apesar das ressalvas, os críticos procuravam incentivar o teatro e acabavam por oferecer espaços nas páginas dos jornais aos anúncios dos espetáculos dessas pequenas companhias dramáticas:

O Sr. Manuel Joaquim Vieira Peixoto, artista dramático, vindo do Pará, com sua senhora Maria Vieira Peixoto, pretende dar um espetáculo no domingo 16 do corrente mez. Conhecemos esse Sr. d Par', onde vimos representar por várias vezes,

⁸¹ CARNEIRO, Adolfo. **Fortaleza de Ontem e Hoje**, série de artigos publicados na Gazeta de Notícias de 06 a 14 de agosto de 1943. In. COSTA, Marcelo Farias. Op. cit.

e podemos garantir que elle não desmerecerá a confiança com que o público o quizer honrar⁸².

No jornal, os artistas aparecem enaltecidos e o mesmo solicita aos leitores que se façam presentes no dia do espetáculo para sua “profecção a favor d’ uma família honesta, cuja profissão de artista é bastante para despertar sympathias⁸³”. Aqui, a frequência do público era colocada como um ato de caridade. Muitas das companhias dramáticas eram formadas apenas pelo marido e esposa, como era o caso da referida nesse jornal, que ainda contou com o auxílio dos artistas da terra de Alencar. Nessas circunstâncias, a apresentação desses artistas acabava por ser admirável, sendo elogiada pelos críticos: “a allusão é feita ao artista Sr. Peixoto, que com seis dos nossos cearenses, duvidozos mesmo de si pelo seu acanhamento surpreendeu nos a tal ponto com o espetáculo de ficarmos delirantes⁸⁴”.

Os jornais acabavam por ser um dos meios de divulgação dos espetáculos. Era a forma que as companhias dramáticas, tanto cearenses como as originárias de outras regiões, encontravam para propagandear seus espetáculos em busca de público. Assim, os jornais informavam os horários, locais e roteiros das apresentações. Nos dias seguintes, apareciam os comentários de como decorreram os espetáculos, como observamos a seguir:

Estreou hontem no Theatro <<Iracema>> a applaudida Companhia Alves da Silva foi levado a scena o emocionante drama em quatro actos – A abandonada, peça de grande valor.

O actor Alves da Silva desempenhou com toda perfeição artística o papel do Pedro, marido de Joanna, a heroína da drama. A actriz D. Adelina Nobre salientou-se na execução de seu papel de mulher do povo. Não menos correctos estiveram outros artistas.

O espetáculo de hontem firmou o conceito da companhia e é de esperar que hoje a enchente seja extraordinária⁸⁵.

Aqui, o jornal comentava sobre a estreia da Companhia Alves da Silva e destacava as atuações dos principais atores da Companhia. Em seguida, já convocava o público para os espetáculos seguintes ao sugerir a presença do público no dia posterior. Lembremos que as afirmações desses jornais são tendenciosas e os redatores mantêm relações com os proprietários das casas de espetáculos. Assim sendo, alguns desses teatrinhos ganhavam mais destaque em detrimentos de outros. O mesmo acontecia com as companhias dramáticas, que conquistavam elogios, afagos ou desmerecimento, conforme os interesses dos redatores dos jornais. Tendo em vista que estes últimos, em sua maioria, tinham a capital

⁸² **O Cearense**. Fortaleza, Theatro, 11/02/1862, nº. 1511, p. 01.

⁸³ **O Cearense**. Fortaleza, Theatro, 11/02/1862, nº. 1511, p. 01.

⁸⁴ **O Cearense**. Fortaleza, Theatro, 11/02/1862, nº. 1511, p. 01.

⁸⁵ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro Iracema, 04/03/1909, nº. 798.

federal como modelo, as companhias dramáticas de prestígio nesta cidade, que se apresentavam na terra alencarina, acabavam por serem exaltadas nesses jornais, apesar de o público não ter a mesma receptividade em algumas ocasiões. Quando isso ocorria, a culpa era destinada à falta de civilidade do público e, raramente, as companhias dramáticas da capital federal eram desqualificadas pelos críticos teatrais da capital cearense.

Os jornais não consistiam na única forma de divulgação dos espetáculos teatrais, haja vista que a maior parte da população não era letrada. Isso não era exclusividade dos setores mais baixos. Destarte, uma das formas mais eficazes de divulgar os espetáculos teatrais era o boca a boca. Algo que foi utilizado pelas companhias dramáticas cearenses.

Abriremos um espaço para ressaltar algumas das companhias dramáticas cearenses que estavam aparecendo na virada do século XIX para o XX. Em 1897, Pápi Júnior fundou o Clube de Diversões Artísticas na sede do Club Iracema. Esse grupo dramático possuía um corpo cênico e orquestral. A música era algo apreciada pelo público cearense e presente nos gêneros teatrais mais recorrentes nos espetáculos, que eram das comédias de costumes às operetas. Daí a formação de um corpo orquestral. Entre outras características do Clube de Diversões Artísticas, citamos que os homens exerciam os papéis femininos até as mulheres serem inseridas no corpo cênico e adaptavam peças francesas.

Em 1898, surgiu o Grêmio Taliense de Amadores, que se opôs ao Clube de Diversões Artísticas. O primeiro também possuía um corpo orquestral e apresentava comédias de costumes, assim como alguns dramas. Editou um periódico sobre a tutela de João Araripe, *o Theatro*. No ano de 1903, foi fundado o Recreio Dramático Familiar com Joaquim Catunda. Fez parte do seu corpo cênico Frutuoso Alexandrino. Ele viveu muito tempo no teatro, percorreu todo o Ceará juntamente com a esposa e obteve certo prestígio na capital cearense.

Em 1904, aparece o *Theatro João Caetano* localizado na Rua Senador Pompeu, onde o Grêmio Recreativo Estudantil fazia suas apresentações:

O Teatro João Caetano foi oriundo de uma sociedade esportiva que se chamava Clube Atlético. Era uma sociedade de moços do comércio, caixeiros a quem saindo do balcão às 19h, além dos estudos a que se aplicavam, ainda sobrava tempo para as competições atléticas e jogos de cena nos dramalhões em que tomavam parte, desempenhando papéis trágicos ou dramáticos com a segurança de atores conscientes de seu papel. Trabalhavam no João Caetano artistas internacionais célebres: o transformista Aldo; o mágico Raymonds; e os Geraldos. (...) Uma noite pegou fogo a serraria do Sr. João Lopes, vizinha ao teatro, e com ela o Clube Atlético e o João Caetano ficaram em cinzas⁸⁶.

⁸⁶ COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 25-26.

Portanto, o Grêmio Recreativo Estudantil, como o nome já sugere, era formado por estudantes, os quais trabalhavam no comércio e destinavam seu tempo para as competições atléticas e as encenações de dramalhões. Sendo assim, não se tratava apenas de uma companhia dramática, mas também de um clube atlético, o que evidencia o amadorismo do teatro fortalezense destacado pelos críticos e cronistas. Esse Theatro João Caetano não resistiu muitos anos, pois sofreu um incêndio, que se iniciou na serraria vizinha à casa de espetáculo⁸⁷. Apesar desse contratempo, sempre aparecia um palco para as companhias dramáticas cearenses, que estavam ganhando evidência e dividindo os mesmos espaços com aquelas originárias de outras localidades.

Os surgimentos dessas companhias dramáticas, assim como das casas de espetáculos, eram implicações das mudanças que estavam ocorrendo na cidade alencarina⁸⁸. Nesse período, as ideias de civilização e progresso cresciam entre os intelectuais fortalezenses e o teatro era utilizado para legitimá-las, como argumentava o jornal situacionista da gestão de Nogueira Accioly: “ser o theatro reflexo da civilização de um povo⁸⁹”. De acordo com isso, verificamos que o teatro idealizado pelos críticos era o civilizado. Mas o que seria esse teatro civilizado? Em breves palavras, era a construção de uma casa de espetáculo oficial, a literatura dramática defensora da moral e dos bons costumes (ou seja, dos interesses sociais, culturais e políticos dos discursadores)⁹⁰, o comportamento do público, as encenações conforme os grandes centros europeus e a valorização da categoria dos artistas:

Judiciosos são, sem dúvida, os desejos expostos em favor dos artistas, elemento forte e poderoso, que em todo paiz civilisado concorre com seu prestígio para a formação e organização do Estado, constituindo uma classe nobre, digna e respeitada tal qual sonha o articulista d'A Republica. É lamentável, porém, que apenas agora, véspera de eleição, apareçam estes bons desejos, que mais tempo deviam ter sido postos em prática, em favor dessa classe laboriosa, que só tem deveres sem direitos, menos feliz do que os apaniguados do governo do Estado, menos do que os funcionários protegidos e ainda mundo menos do que qualquer rebento da oligarquia, que só tem direitos sem deveres. Os artistas, no momento actual, são impulsionados pelo nobre dever, que lhe ocorre, como a qualquer bom cearense, de pelejar pela liberdade e pelo engrandecimento da sua terra natal, não

⁸⁷ COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 26.

⁸⁸ “Fortaleza foi palco de profundas transformações urbanas, verificadas com maior intensidade a partir dos anos 70. No entanto, no final dos anos 50 e início da década de 60, a cidade passou a contar com calçamento nas ruas centrais, linhas de navios a vapor para a Europa e Rio de Janeiro, instalação de oficinas na cadeia pública e substituição do óleo de peixe pelo gás carbônico na iluminação pública da cidade. (...) Na passagem do século XIX para o XX, Fortaleza já possuía certos ares de cidade progressista e civilizada. (...) instalação de transportes coletivos feitos por bondes à tração animal; construção do primeiro pavimento do passeio público; instalação do primeiro cabo submarino para a Europa; serviço telefônico e instalação de caixas postais.” LIMA, Zilda Maria de Menezes. **A cidade de Fortaleza na literatura do século XIX**. In: SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro (Org.). **Comportamentos**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 41-42.

⁸⁹ **A Republica**. Fortaleza, O teatro português e o teatro brasileiro, 28/07/1911, nº. 171, p. 01.

⁹⁰ Aqui, os discursadores são os redatores de jornais, os dramaturgos, os literários, ou seja, os que são considerados os intelectuais pela sociedade.

attendendo a doutrinas sedutoras, nem à liguagem, que os suggestionem, importando-lhes pouco serem arrastados pela rampa de uma ideia falaz, ao abysmo das amargas decepções, ou elevados pela ladeira de um anelo fagueiro ao cimo de glórias seguras e evidentes ⁹¹.

Segundo o jornal, no país civilizado, os artistas possuem um valor estimado, uma classe nobre e laboriosa, que enaltece a sua nação, estado e cidade. Diante dessa perspectiva, os redatores dos jornais davam ênfase aos artistas e aos espetáculos teatrais, já que os viam como uma forma de civilizar a população presa aos maus hábitos. Entretanto, é importante salientar que esses redatores e artistas, em sua maioria, acabavam por circular pelos mesmos ambientes, como é o caso de Pápi Júnior, que fundou um grupo dramático e escreveu peças, e que também redigia nos jornais já mencionados. Isso representa a relação social de proximidade entre esses indivíduos.

Contudo, a passagem acima citada ressaltava a categoria dos artistas para atingir a gestão acciolina, ou seja, como Fortaleza poderia ser civilizada sob a oligarquia ⁹² acciolina? Entre os anos de 1896 e 1912, a capital cearense encontrava-se sob a gestão acciolina e, nesse período, os conflitos políticos eram intensos. Dessa forma, os acontecimentos culturais acabavam por virar políticos. Assim sendo, o discurso favorável aos artistas e à civilização transformou-se em críticas às ações, ou à falta delas, da administração de Accioly e seus correligionários para introduzir um teatro civilizado na capital cearense.

Independentemente do lado político, como se tem observado, os ditos intelectuais, que participavam das disputas políticas do período em foco, estavam falando em civilizar a sociedade. No entanto, o que seria essa civilização para esses sujeitos?

O termo “civilização” refere-se a diferentes fatos da sociedade, que envolve níveis de tecnologia, formas de conduta, desenvolvimento dos conhecimentos científicos, questões religiosas e costumes, ou seja, o que se define como “civilizado” ou “incivilizado” vai desde as relações conjugais ao sistema jurídico ⁹³. Desse modo, o processo de civilização, que estava sendo comentado pelos intelectuais fortalezenses do período em tela, acaba por definir padrões de comportamento. Vejamos a narração feita pelo jornal *O Unitario* de um episódio ocorrido no teatrinho *Rio Branco*:

⁹¹ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, A Republica e os artistas, 06/04/1904, nº. 9, p. 01.

⁹² A definição de oligarquia consiste em um governo no qual a autoridade se concentra nas mãos de poucas pessoas, sendo que no Brasil verificamos um governo baseado na estrutura familiar patriarcal. In. CARONE, Edgar. **A República Velha: instituições e classes sociais (1889-1930)**. São Paulo: Difel, 1970, p. 269.

⁹³ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. I, 1994, p. 23.

Hontem à noite ao theatrinho <<Rio Branco>>, onde se dava um espectáculo cinematographico, houve o que se chama um rolo, entre um filho do dono da casa, o filho do Snr. Guilherme Moreira e o septuagenário, Coronel César da Rocha, intendente desta capital. Houve entre as três partes litigantes, murros, taponas e quedas, terminando o sarilho pela prisão, que effectuou o último, do moço Mesiano, a quem applicou ainda alguns murros, quando o mettia no xadrez. (...) Deixemol-os a divertirem-se que tudo vem a ser progresso da liberdade, costumes novos, decência e gravidade dos homens da situação e governança⁹⁴.

Os teatrinhos também abriam espaço para o cinema, de sorte que, em um desses espetáculos cinematográficos, sucedeu-se uma briga entre três indivíduos, que resultou na prisão de um destes. O jornal, por sua vez, censurava o comportamento do público, destacando-o como incivilizado; dessa forma, ironizava o progresso defendido pelos “homens da situação” e não o progresso em si, já que a civilização viria juntamente com ele. Apesar disso, o jornal exaltava os antigos costumes, através dos quais as divergências deveriam ser resolvidas em duelos, em vez de se multiplicarem ao ponto de virar uma desordem, como ocorreu no teatrinho *Rio Branco*; e, assim sendo, o jornal prosseguiu: “até pouco tempo tínhamos duellos em brigas de dois, já agora temos triellos ou brigas de três⁹⁵”. Portanto, o que definia algo como “civilizado” ou “incivilizado” eram as divergências políticas e as ideias que circulavam pela cidade alencarina do período em tela.

Nessa perspectiva, conforme as disputas políticas, a cidade de Fortaleza aparecia como civilizada para a situação e, por sua vez, como incivilizada para a oposição. No primeiro caso, a gestão acciolina enaltecia as suas obras destinadas ao embelezamento da cidade como algo que trazia a civilização, justificando que seguia os moldes europeus, exemplo disso foi o TJA. Já a oposição destacava a corrupção do governo acciolino, a falta de higienização e os maus hábitos dos habitantes como fatos que representavam a incivilidade presente na cidade alencarina. Entretanto, esses mesmos opositores mudavam o discurso quando condizia com seus interesses, pois os situacionistas e os oposicionistas formavam uma elite política, intelectual e econômica e, como tal, procuravam diferenciar-se da maioria da população e mesmo controlá-la. Nesse momento, a definição de civilização ganhava outros sentidos, como destacamos na citação a seguir:

A palavra <<civilização>> passa imediatamente a denotar aquilo que faz a superioridade de uma sociedade sobre outra, e em particular a superioridade do presente sobre o passado. (...) Uma ideologia evolucionista e eurocêntrica. Esta ideologia, além disso, coloca na origem da superioridade europeia o crescimento da produção de bens materiais, considerando como consequência de um progresso das ciências e das técnicas e, por sua vez, fonte de um aperfeiçoamento moral, social e

⁹⁴ **O Unitário**. Fortaleza, Desordem, 24/09/1910, nº. 1025, p. 02.

⁹⁵ **O Unitário**. Fortaleza, Desordem, 24/09/1910, nº. 1025, p. 02.

intelectual. <<A ideia de progresso, de desenvolvimento, parece-me a ideia fundamental contida no termo <<civilização>>, dizia Guizot no seu famoso curso de 1828 sobre *Histoire générale de la civilisation en Europe*⁹⁶.

Aqui, civilização aparece como sinônimo de superioridade e progresso. Algo que Raymond Williams definia como dois sentidos historicamente unidos: um Estado formado, que se contrastava com a “barbárie” e passava por mudanças, as quais implicariam o desenvolvimento, ou seja, o progresso⁹⁷. Portanto, a civilização acabava por determinar formas de diferenciação entre nações, cidades e até mesmo entre indivíduos, onde se destacavam o desenvolvimento tecnológico e os modos de conduta. Nesse sentido, o que era civilizado possuía progresso científico e padrões de comportamento delimitados pela elite. Era essa forma que norteava o pensamento sobre civilização entre os intelectuais fortalezenses, com ressalvas: o progresso e os modos de condutas europeizantes, que eram considerados como civilizados, eram bons até o momento em que não afetassem os seus interesses de camadas dominantes da sociedade, já que a própria elite da cidade alencarina possuía comportamentos que eram vistos como “incivilizados”, como podemos observar na próxima citação:

O espetáculo tardava em começar e já o público batia impaciente, quando um cômico, vindo ao proscênio, disse que o ator Kean, aborrecido e enfezado com aquela impertinência da plateia, mandava dizer que naquela noite não havia espetáculo, ante este desaforo, o Chefe de Polícia levantou-se e bradou que não admitia essas razões e que o espetáculo havia de começar. – Homem de Deus, isto é da peça – assoprou alguém aos ouvidos do Chefe, enquanto na sala havia grande reboliço e confusão. Felizmente tudo se resolveu em boas risadas, quando todos souberam que aquilo, realmente, era da peça⁹⁸.

Como a peça não iniciava e a plateia ficava impaciente, o Chefe de Polícia, que era um cargo influente e que tinha como função a manutenção da ordem, ficou inconformado com a situação e berrou, prejudicando o andamento da peça, já que o seu atraso fazia parte do espetáculo. O fato tornou-se hilariante e o público, com isso, acabou dando boas risadas. Esse era o cenário do teatro em Fortaleza, onde o amadorismo trazia certa informalidade e o público acabava por participar da peça, o que, em muitos casos, atrapalhava o seu desenvolvimento. Apesar de a elite também praticar balbúrdia durante os espetáculos, como

⁹⁶ SACHS, Ignacy. **Civilização**. In. Enciclopédia: 38 sociedade-civilização. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 13.

⁹⁷ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1979, p.19.

⁹⁸ A peça *Kean* ou *Gênio e desordem* pertence à pena de Alexandre Dumas. A peça foi encenada no Teatro São Luiz sob a responsabilidade da Companhia Dramática Portuguesa de Emília Amaral. In. GIRÃO, Raimundo. Op. cit., p. 142.

foi o caso do Chefe de Polícia, tal fato era creditado aos setores menos favorecidos presentes nos teatros, como se verifica nas páginas dos periódicos do período em foco.

Assim sendo, existia uma diferenciação social, que colocava a elite como civilizada e o restante da população como causadora da “barbárie”. Essa era uma das formas de destacar a elite política, econômica e intelectual perante a sociedade. No entanto, com o comportamento do público (independentemente das camadas sociais) destoante do que se propunham como teatro civilizado, os jornais oposicionistas questionavam a civilização presente nos discursos situacionistas e ainda mostravam os modelos a serem seguidos: “O sr. Accioly, para illudir ao Presidente da República, (...) manda escrever que tudo vae a mil maravilhas, como uma república civilizada, a Suissa e a França, por exemplo⁹⁹”.

Diante dessa falta de civilização para os opositores, que não atingia a elite e sim o governo acciolino, brotavam defesas favoráveis à construção de um teatro profissional¹⁰⁰ na cidade alencarina, que acabava por permanecer idealizado, pois esse teatro exigia um local propício, ou seja, que seguisse os padrões das grandes casas de óperas europeias, uma variedade de apresentações de gêneros teatrais, produção dramática local e companhias dramáticas destinadas apenas a essa atividade. Eram os discursos, contudo, na prática, o teatro ganhava espaço nos circos:

Com enchente à cunha, estréiou ante-hotem a Companhia equestre e gymnastica dirigida pelos srs. Buck e Amora. Muito agradaram os vários trabalhos executados, merecendo francos applausos os de Paulo Buck, José de Lanza, Benjamin Buck e Felipe Salvine e das senhoras Amazilia, Cotinha e Levinda.

Paulo Buck no seu difficillimo trabalho de cyclismo aéreo, mereceu as mais ruidosas palhas.

José Lanza, o contorcionista moderno, cognominado relâmpago justamente pela prestesa do seu trabalho, também esteve á altura do sucesso alcançado.

Tanto também pode se dizer do pequeno e sympathico Benjamin Buck, pyramidista. Os clowns Caetano, Pompilio e Santiago entreteram agradavelmente aos espectadores com suas chistosas pilherias durante todo o espectáculo.

A coleção de animaes do Sr. Salviné muito agradou.

No trabalho de tiro ao alvo a Sra. Levinda se houve muito bem, tanto como Amazilia na bola diabólica¹⁰¹.

Como os circos não iriam agradar com tanta variedade nos seus espetáculos? Tinha contorcionismo, animais, palhaços, tiro ao alvo, ciclismo, etc. Era divertimento para a população fortalezense e, muitas vezes, o público os procurava em detrimento do teatro,

⁹⁹ **O Unitario**, Fortaleza, Qualificação, 09/02/1912, nº. 1082, p. 01.

¹⁰⁰ O sentido de profissional é o mesmo empregado pelos intelectuais fortalezenses. O teatro com seu espaço fixo, fechado e especializado, incentivos de empresários, valorização da classe artística e comportamento adequado do público, silêncio e só fazer barulho (risos e aplausos) nos momentos certos pontuados pela própria peça.

¹⁰¹ **Jornal do Ceará**, Fortaleza, Circo, 13/01/1908, nº. 728, p. 02.

principalmente, quando as estruturas eram bem definidas, tanto no seu aspecto físico como artístico. Assim sendo, o público buscava o pilhérico no teatro e, com isso, as comédias de costumes iam ganhando mais espaço nos diferentes palcos da cidade, que ia desde os teatrinhos aos circos. A esse teatro eram destinadas as forças desmoralizadoras que estavam circulando pela cidade:

Existindo uma corrente desmoralizadora em todas as forças da nação (...) não admira que o profissionalismo teatral vá na exurrada por não ter forças dinâmicas que o tornem juiz, integro e observador¹⁰².

Logo, a defesa do teatro profissional, que também era civilizado, passava pelos discursos moralistas existentes no período em tela, ou seja, buscava-se um teatro moralizado, que não era encontrado nos espetáculos circenses, nos teatrinhos e menos ainda nas ruas. Essa dicotomia entre as forças desmoralizadoras e moralizadoras refletia no próprio gênero teatral. Como o teatro moralizado era sinônimo de civilização, os dramas originários da Europa eram considerados representantes das forças morais, que também eram civilizadoras. Daí as críticas ao público por não apreciar esses dramas, pois as comédias de costumes elogiadas eram da pena de Arthur de Azevedo, Carlos Câmara, Pápi Júnior ou França Júnior, alguns dos nomes já consagrados no cenário nacional ou local.

O jornal *O Unitario* expressa como o público preferia as comédias de costumes aos dramas: “os artistas que nella tomaram parte sahiram-se admiravelmente bem no desempenho de seus papeis, havendo sempre constante hilaridade e aplausos da plateia¹⁰³”. O público dessa noite foi participativo e teve um número relevante. Já no espetáculo da noite seguinte, que foi a apresentação de um drama, o mesmo jornal afirma: “A despeito de pouca concorrência que houve, o que muito desanima, os artistas interpretaram com muita naturalidade os seus papeis¹⁰⁴”.

Os espetáculos circenses não eram os únicos concorrentes do teatro enquanto espetáculo e arte. Para alguns intelectuais, os anseios de civilização e progresso se concretizavam com a chegada das máquinas de projeção de filmes na capital cearense. Diante da novidade, os teatros abriram espaço para o “cinematographo”. Segundo os jornais, suas sessões eram bastante concorridas, nas quais “todas as noites, enchentes à cunha, todos devem aproveitar as boas noitadas, que está proporcionando o Rio Branco¹⁰⁵”. Os teatrinhos

¹⁰² **A Republica**. Fortaleza, O teatro português e o teatro brasileiro, 31/07/1911, nº. 173, p. 01.

¹⁰³ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro Iracema, 06/03/1909, nº. 799, p.02.

¹⁰⁴ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro Iracema, 06/03/1909, nº. 799, p. 02.

¹⁰⁵ **O Unitario**. Fortaleza, Cinemas, 07/06/1910, nº. 979, p. 02.

passaram a adaptarem seus espaços para receber o cinema, já que este estava atraindo o público como destaca o jornal:

Depois d'amanhã estreará no theatrinho João Caetano o novo cinematographo Phate Frères, da empresa Oliveira, Coelho & Comp^a. Chegado do Recife onde teve o mais franco successo, não só pela nitidez das suas vistas, como pela superioridade e originalidade das fitas, o novo aparelho dos srs. Oliveira Coelho e Comp^a é o que há de moderno e aperfeiçoado no gênero. A sua estréia será feita com a importante fita representativa do nascimento, vida e paixão de Christo que, toda em cores e absoluta nitidez, consta de 5 partes, com 40 quadros. Afora esta, com programma mununciososo serão exhibidas outras mais¹⁰⁶.

Aqui, o jornal ressaltava as novas máquinas de projeção de filmes e o sucesso junto ao público. Assim sendo, os teatrinhos estavam dando mais espaço ao cinema que propriamente ao teatro. Apesar disso, muitas sessões de filmes eram acompanhadas por encenações de peças e músicas, daí o fato de os teatrinhos passarem a ser chamados de cineteatros.

As fitas exibidas nesses cineteatros também passavam pelo julgamento dos discursos moralistas do período em tela e acabavam por serem desmerecidas pelas imoralidades apresentadas. As que eram exaltadas traziam doutrinas religiosas nos seus roteiros e deveriam servir de exemplo para o público, que possuía um comportamento ofensivo à moral e aos bons costumes:

Pedem-nos algumas famílias que façam sentir alguns rapazes habitués dos espectaculos, o modo pouco correcto por que se portaram no ultimo espectáculo, fazendo infernal algazarra e dando apartes pouco delicados, alguns offensivos aos nossos bons costumes¹⁰⁷.

O respeito e a valorização da família faziam parte do que era definido como moral e bons costumes pelos ditos intelectuais. Daí as críticas negativas ao comportamento do público, que falava palavras e fazia gestos ditos como obscenos diante das esposas e filhos presentes nos cineteatros. Aqui, o progresso era rejeitado, pois estava trazendo maus hábitos. No entanto, o mesmo passava a ser exaltado quando era relacionado com os proprietários desses cineteatros. Eles eram elogiados pelos investimentos em suas propriedades, que traziam equipamentos tecnológicos presentes nos considerados centros civilizados.

Assim sendo, os cineteatros foram sendo chamados conforme o nome do seu proprietário, que adquiria certo prestígio social. Exemplo disso foi o Cinema Di Maio

¹⁰⁶ **Jornal do Ceará**, Fortaleza, Cinematographo, 04/01/1908, nº. 717, p. 01.

¹⁰⁷ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, Pelo teatro, 06/06/1904, nº. 44, p. 02.

pertencente a Vitor Di Maio e localizado na Rua Guilherme Rocha, atrás da Maison Art Nouveau, e o Cinema Cassino Cearense de Júlio Pinto, com sede na Rua Major Facundo no antigo Palhabote, bar que pertenceu a Antônio Dias Pinheiro. Destaca-se isso para mostrar a proximidade dos cineteatros e mesmo de outros espaços de lazer que se concentravam no centro da cidade.

Nessa perspectiva de cineteatros, em 1917, abria o Cine Majestic-Palece, que possuía a “maior expressão de fino gosto, frequentado pela elite social (...)”¹⁰⁸ e que acabou se tornando uma das principais casas de espetáculos da capital cearense:

Realizou-se hontem, como estava annunciado, o 1º acto da <<Geisha>>, que tão grande successo obteve na capital federal e em muitos outros theatros no mundo civilisado. Real mente a peça tem attractivos, já no próprio entrecho que se passa no oriente asiático, já nas bellissimas projeções de luz do anmptuoso scenario. A casa esteve repleta da nossa melhor sociedade. (...) Para hoje e amanhã esta annunciado o 2º e 3º actos. Com certeza terá o <<cinema Rio Branco>> mais uma enchente¹⁰⁹.

O Cine Majestic variava os seus espetáculos entre o teatro e o cinema, já que existiam os concorrentes. Esses cineteatros estavam competindo por público, por esse motivo melhoravam suas estruturas e variavam os preços dos ingressos; apesar disso, eles ainda eram elevados para a maioria da população:

(...) esta empreza que tão boas diversões tem proporcionado ao publico, dará hoje à 6, (...) esplendido programma. Cadeira 2\$000, geral 1\$500. Hoje!¹¹⁰.

Amanhã será a estréia do distinto artista que Fotaleza hospeda actualmente. O Theatro << João Caetano >> recetemente preparado para os espectaculos de Raymond, offerecerá ao publico mais agradável aspecto, melhorado como se acha por mais três esplendidos ventiladores. Dos billhetes expostos á venda na Art – Nouveau poucos restam, segundo sabemos¹¹¹.

Nesse cenário de mudanças, anseios de civilização e progresso, de concorrência entre as casas de espetáculos na virada do século XIX para o XX, os discursos favoráveis à construção do teatro oficial cresciam. Afinal, poder-se-ia desenvolver um teatro civilizado, moralizado e/ou profissional sem uma casa de espetáculo oficial para a cidade de Fortaleza? Assim sendo, Júlio César da Fonseca Filho falava o seguinte no discurso inaugural do teatro oficial de Fortaleza, o TJA:

¹⁰⁸ GIRÃO, Raimundo. Op. cit., p. 149.

¹⁰⁹ **O Unitario**, Fortaleza, Diversões, 11/01/1910, nº. 923, p. 02.

¹¹⁰ **Jornal do Ceará**, Fortaleza, Cinematographo Lumière, 05/06/1904, nº. 43, p. 03.

¹¹¹ **Jornal do Ceará**, Fortaleza, O grande Raymond, 05/06/1908, nº. 1908, p. 01.

Alfim temos um teatro, depois de tantos projetos vã mente elaborados, de tantas iniciativas perdidas e de tantos tentames malogrados. Está satisfeita a necessidade que quotidianamente se acentuava num relevo imperiosamente clamante. Temos um teatro, é certo, e todos nós o vemos, materialmente considerado. O teatro, porém, não está só na sua arquitetura está sobretudo na sua moral, no espírito que o deve dominar¹¹².

Era com esse pensamento que se justificava a construção do teatro oficial de Fortaleza, ou seja, desejava-se um teatro moralizado, por conseguinte, civilizado, como já comentado. No entanto, essa aspiração pela casa de espetáculo oficial se iniciou em meados do século XIX.

Em 1859, o Presidente da Província do Ceará, João Silveira de Sousa, prevendo a precocidade do projeto, afirma: “contra semelhante obra se levantarão centenas de objeções, entre elas a da necessidade de tratar-se antes da abertura de estradas, do melhoramento de portos, da construção de açudes, da colonização, de escolas normais, etc.¹¹³”. Houve novas tentativas de efetivar a construção do teatro oficial nos anos de 1872 e 1891, mas não passaram de especulações. Reafirmavam o discurso de 1859, a inviabilidade desse projeto devido às finanças e às obras consideradas prioritárias, estas, muitas vezes, relacionadas com as intempéries, ou seja, a seca.

O primeiro projeto, que saiu das especulações e foi posto no papel, aconteceu sob a presidência de José Freire Bezerril. As obras de construção do teatro oficial de Fortaleza foram autorizadas pela Lei nº. 144 de 25 de agosto de 1894¹¹⁴. Foi escolhido Isaac Amaral para fazer a obra na Praça do Patrocínio, onde foi posta a pedra fundamental que tinha como matéria-prima, pela primeira vez no Ceará, alvenaria e cimento. Depois desse processo, a obra acabou não sendo finalizada. No entanto, Bezerril Fontenelle faz comentários pertinentes sobre os requisitos necessários para a edificação do teatro oficial de Fortaleza:

Sabeis perfeitamente que a arquitetura possui regras especiais e que tem de satisfazer às condições estáticas e também às condições físicas: isto é, particularizando, em relação a um edifício, é preciso observar-lhe a beleza das proporções, a regularidade das formas, a unidade da consecução, como o seu fim e destino. A forma, o aspecto exterior, a expressão do edifício enfim produz uma sensação agradável e reflete as tendências da época, o caráter do povo a que ele é

¹¹² Discurso inaugural do Theatro José de Alencar feito por Júlio César da Fonseca Filho. In COSTA, Marcelo Farias. **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 92-93.

¹¹³ Relatório da Assembleia Legislativa da Província do Ceará de 1859. In. BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

¹¹⁴ Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910). Mensagem do Presidente do Estado Cel. Dr. José Freire Bezerril Fontenelle à Assembleia Legislativa em sua 5ª sessão ordinária de 1896. Tal documentação está microfilmada e localizada na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel em Fortaleza, Ceará.

devido. Além da parte estética, está sujeito à parte técnica com a obrigação da condição essencial – a sua utilidade¹¹⁵.

Bezerril afirmava que “o teatro reflete as tendências da época e o caráter do povo” (BARROSO, 2002, p. 25). Nesse sentido, o teatro representava as relações sociais, as ideias vigentes, os conflitos políticos, os estilos arquitetônicos, e assim por diante, de uma determinada época e sociedade. Isso estava presente na estética e utilidade do teatro.

A estética perpassa pela beleza arquitetônica. A imponência do prédio diante dos outros de sua época. Refere-se também ao conjunto do espaço cênico¹¹⁶ e da plateia. E essa estética estava relacionada com as intenções culturais, sociais e políticas da época. Não era muito diferente com a utilidade. O uso do teatro refere-se ao que ele significa para a sociedade. No caso específico do TJA, a estética seguia os padrões das casas de óperas da Europa, o que vai se tornar incoerente devido às diferenças climáticas das localidades, e a utilidade era reflexo dos costumes e das ideias vigentes, que ocorriam de entrar em conflito.

Voltemos ao processo de construção do teatro oficial de Fortaleza, o TJA. Antonio Pinto Nogueira Accioly assume o governo em 1896 e rescinde o contrato com Isaac Amaral, prometendo dar continuidade à obra. Após dois anos, o Presidente do Estado assina a lei autorizando o término da obra já iniciada. Os engenheiros condenam as primeiras estruturas e foi aberta outra concorrência. O edital definia a proposta do teatro da seguinte maneira:

Capacidade para 700 a 800 espectadores, custo máximo de 400 contos, condições de boa ventilação, teatro de verão apropriado para nosso clima, condições de boa acústica, comodidade para espectadores, facilidade de evacuação em caso de incêndio ou tumulto, construção ligeira, (...) estilo ao mesmo tempo simples e agradável à vista¹¹⁷.

O projeto vencedor foi realizado por Natal Aghem e aparecem características do teatro oficial: com cerca de mil espectadores, estrutura de ferro fundido e grossas paredes para suportar a vibração do prédio ocasionada pelos espetáculos. Porém, tal projeto foi deixado de lado e o encargo foi transferido por lei para João da Rocha Moreira, Pápi Júnior e Targino Teixeira Mendes, que recomendavam um teatro mais modesto: “um edifício de construção leve, de boas condições de acústica, (...) arejado e lateralmente ajardinado, não excedendo o

¹¹⁵ Mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Estado pelo Bezerril Fontenelle. In. BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002, p. 25.

¹¹⁶ “O espaço cênico é uma imposição ou uma opção, ambas de natureza social.” In. PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo; Brasiliense, 1972, p. 37.

¹¹⁷ Trecho do edital do concurso aberto para a contratação do engenheiro para a construção do teatro oficial da cidade de Fortaleza. In. BARROSO. Op. cit., p. 26.

seu custo e decoração a importância de 150 contos¹¹⁸” (BARROSO, 2002, p. 26). E, mais uma vez, o teatro acabou não sendo construído.

Em 1902, Pedro Augusto Borges, então Presidente do Estado e correligionário de Nogueira Accioly, autoriza o subsídio de 50:000\$000 para a edificação de um teatro para a capital que, como de costume, acabou não sendo efetivado¹¹⁹. Somente em 1904 foi que Nogueira Accioly retornou ao projeto. Segundo os relatórios do Estado, o Ceará estava sofrendo com o período de seca e o orçamento destinado às obras públicas era aplicado no enfretamento desta, justificativa usada por Accioly para a não efetivação da obra iniciada sob o governo de José Freire Bezerril¹²⁰. Nesse momento, os opositores estavam cobrando a construção do teatro oficial, já que era uma forma de atingir o governo acciolino. Com isso, Accioly tratou de calar a boca dos seus críticos com a autorização da Lei nº. 768 de 20 de agosto de 1904, a qual licenciava a construção do teatro oficial para a cidade de Fortaleza e permitia ao Estado realizar qualquer operação de crédito, se necessário fosse¹²¹. Porém, como veremos, os críticos não foram calados, já que surgiram outros motivos em torno do teatro oficial para atacar a gestão acciolina.

As disputas políticas agitavam as notícias nos jornais e a circulação de ideias, desse modo, a gestão acciolina argumentou em defesa da edificação do teatro: “da necessidade e dos resultados indiretos que as diversões artísticas podem trazer ao nosso desenvolvimento social¹²²”. Aqui, o teatro era concebido como uma atividade artística e, como tal, era uma prática civilizada, já que as artes eram vistas como sinônimo de civilização. Contudo, as atividades artísticas, incluindo o teatro, mudavam de sentido conforme a definição de estética e de valores morais do período.

No caso do período em tela, assim como a gestão acciolina procurava se legitimar na terra alencarina, o novo regime republicano buscava o mesmo em todo o território brasileiro. Aliás, o progresso e a civilização estavam relacionados com a República recém-formada, pois só através desta é que se chegaria à civilidade e ao desenvolvimento

¹¹⁸ BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002, p. 26.

¹¹⁹ Lei nº. 698 de 29 de agosto de 1902. Encontrada no Arquivo Público do Estado do Ceará com a identificação: fundo (Governo do Estado do Ceará); série (Leis); data crônica (1899-1906); caixa (nº. 06); livro (nº. 23).

¹²⁰ Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910).

¹²¹ A lei nº. 768 de 20 de agosto de 1904 encontra-se no Arquivo Público do Estado do Ceará, APEC, sob a referência: Fundo (Governo do Estado do Ceará); Série (Leis); Data crônica (1899-1906); Caixa (nº. 05); Livro (nº. 26). Ressaltamos que alguns fundos documentais do APEC passaram por um processo de organização recente, portanto, tais referências podem ter sido modificadas.

¹²² Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910). Mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Ceará, em 1º de julho de 1908, pelo Presidente do Estado, Antonio Pinto Nogueira Accioly.

econômico, político, social e cultural. Portanto, dentre os valores morais que estavam sendo defendidos, encontravam-se os valores republicanos.

Abriremos um parêntese para analisar brevemente a questão republicana. Na virada do século XIX para o XX, a construção da nacionalidade brasileira estava relacionada com a legitimação da República. Procurou-se construir um imaginário republicano. Como? Criavam-se os personagens heroicos, as narrativas fundacionais e os símbolos unificadores, que eram representantes do nacional, como, por exemplo, o imaginário construído em torno da figura de Tiradentes¹²³, que se tornou um símbolo da república brasileira. Ele foi transformado em mártir e considerado o precursor das ideias republicanas no país. Diversos elementos foram utilizados na legitimação desse imaginário; além dos elementos mais tradicionais de cunho discursivo, como os jornais, havia as imagens visuais, a literatura, a música, as charges e o teatro.

O processo de proclamação e consolidação da República foi encabeçado pelos grupos ligados ao governo, assim como dirigentes ou opositores, haja vista os conflitos políticos que estavam ocorrendo durante o período do governo acciolino no Ceará. O que isso significa? Os embates simbólicos em torno da República estavam restritos a poucos. A República foi pensada e construída pelos grupos de intelectuais e políticos. O grosso da população estava ausente desse processo:

Falharam os esforços das correntes republicanas que tentaram expandir a legitimidade do novo regime para além das fronteiras limitadas em que encurralara a corrente vitoriosa. Não foram capazes de criar um imaginário popular republicano. Nos aspectos em que tiveram êxito, este se deveu a compromissos com a tradição imperial ou com valores religiosos. O esforço despendido não foi suficiente para quebrar a barreira criada pela ausência do envolvimento popular na implantação do novo regime. Sem raiz na vivência coletiva, a simbologia republicana caiu no vazio¹²⁴.

¹²³ “A falta de uma identidade republicana e a persistente emergência de visões conflitantes ajudam também a compreender o êxito da figura do herói personificada em Tiradentes. O herói republicano por excelência é ambíguo, multifacetado, espartilhado. Disputam-no várias correntes; ele serve à direita, ao centro e à esquerda. Ele é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é o civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo. A iconografia reflete as hesitações. Com barba ou sem barba, com túnica ou de uniforme, como condenado ou como alferes, contrito ou rebelde: é a batalha por sua imagem, pela imagem da República. (...) Ao seu lado, apesar dos desafios que surgem nas novas correntes religiosas, talvez seja ainda a imagem da Aparecida a que melhor consiga dar um sentido de comunhão nacional a vastos setores da população. Um sentido que, na ausência de um civismo republicano, só poderia vir de fora do domínio da política. Tiradentes espartilhado nos braços da Aparecida: eis o que seria a perfeita *pietã cívico-religiosa* brasileira. A nação exibindo, aos pedaços, o corpo de seu povo que a República ainda não foi capaz de reconstruir.” CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. Apud. RIBEIRO, Renilson Rosa. **República(s) imaginada(s)**. In. Revista Aulas: dossiê identidades. nº. 02. UNICAMP, 2006, p. 7-8.

¹²⁴ Id. Ibidem, p. 06-07.

Apesar das tentativas realizadas pelos grupos políticos e intelectuais, um imaginário popular republicano não foi estabelecido. A Proclamação da República não ocasionou mudanças significativas no cotidiano da grande parcela da população. Não houve melhoria nas condições sociais e os grupos detentores do poder local continuaram os mesmos. A construção do imaginário republicano obteve êxito quando relacionada com a tradição imperial e religiosa.

Como dito, o Rio de Janeiro foi o principal palco do processo de Proclamação e legitimação da República. Contudo, os embates em torno do imaginário republicano estavam ocorrendo em todo o Brasil:

(...) O 15 de novembro não é e nem poderia ser obra de uma classe ou uma seita, é uma obra nacional. Se nos fosse dado traçar aqui, sem o mais rápido desvio de sua planejada trajetória, a gênese a evolução da Republica, esta verdade ressaltaria como um pacto perennal de luz intensa e vingadora. O 15 de novembro, como suprema e definitiva expressão de um facto, elaborado por mais de uma geração e santificado por mais de um martyr, é o cabo de uma longa e accidentada derrota, é um renascimento, uma ascensão triumphal¹²⁵.

No Ceará, o regime republicano era evidenciado no próprio título do jornal pertencente ao governo acciolino: *A Republica*. Nesse trecho, o jornal lembrava que a República não foi realizada por uma classe ou elite, tampouco foi popular, mas que era uma obra nacional. A República era sinônimo de progresso, civilização e redenção da nação brasileira. Procurava-se construir um imaginário republicano no Ceará, onde a sociedade republicana seria livre, democrática e ordeira. A defesa do sistema republicano não era restrita à administração acciolina.

Os opositores também eram defensores da República, ou seja, favoráveis à democracia, ao progresso e ao processo eleitoral. Eles exaltavam o patriotismo e a unidade nacional, também cobravam a influência federal nas políticas locais, pois as julgavam corruptas. Aqui, os situacionistas diferem dos opositores. Estes queriam o fim das oligarquias, já que estas evitavam o desenvolvimento e a democracia. O governo acciolino era representante dessas oligarquias, que não existiriam na república defendida pelos opositores. Porém, tanto opositores como situacionistas falavam que o regime republicano pertencia a todos, inclusive à população. Contudo, esta continuava à parte dos movimentos republicanos e das disputas políticas da oligarquia acciolina. O mesmo aconteceu com o teatro oficial, onde a grande parcela da população acabou por ser excluída do seu espaço físico.

¹²⁵ Jornal *A Republica*, Fortaleza, 15 de novembro, 15/11/1896, n°. 258, p. 01.

Foi nesse cenário de conflitos políticos, de legitimação do sistema republicano e também dos anseios de progresso e civilização que as obras de construção do teatro oficial se iniciaram a 06 de junho de 1908, segundo consta na pintura no *foyer*, prosseguindo por dois anos ininterruptamente. A localização foi definida ao lado do prédio da Escola Normal e não mais no meio da praça.

Antes mesmo do início dessa obra, os opositores já levantavam acusações contra o governo acciolino referente à edificação do teatro oficial. Uma dessas críticas era alusiva ao nepotismo, pois o projeto foi dado aos parentes e amigos de Nogueira Accioly. As obras foram administradas diretamente pelo poder público, sob a direção de Raimundo Borges Filho, genro de Nogueira Accioly e oficial do Exército. A planta geral do teatro foi projetada pelo amigo do Presidente da Província, o 1º tenente e engenheiro Bernardo José de Mello, também professor de desenho do Liceu do Ceará e autor dos projetos do Asilo de Mendicidade e de algumas residências de Fortaleza. Assim, dizia o jornal *O Unitario* sobre o nepotismo da gestão acciolina:

(...) o snr. Accioly, (...), foi espiar à semana passada a obra do theatro, que seo genro está fazendo, ajudado de seo superior e ajudante, todavia – engenheiro capitão Bernardo. O digno sogro foi recebido por ambos à porta do edifício, que ainda não tem porta, como auqelles ainda não teem carta de engenheiro. (...) fazia falta o mestre José Morcego, como o tem pretendido *O Unitario*! O velho comediante sabe mui bem o que deve ser uma casa de comedias, alem de que também trabalha em dramas, e nasceo para o palco¹²⁶.

O jornal *O Unitario* atacava os parentes e correligionários da oligarquia acciolina, Raimundo Borges e Bernardo José de Mello, já que estes não tinham a carta de engenheiro. Ora, como indivíduos que não eram habilitados em engenharia poderiam construir a planta do teatro oficial de Fortaleza? Assim sendo, as acusações de nepotismo cresciam nas páginas dos periódicos oposicionistas. Era uma das formas mais frequentes de alfinetar a figura de Nogueira Accioly e a sua administração, mas nem tanto quanto aos gastos públicos considerados desnecessários. O TJA foi destacado pelos seus gastos excessivos.

Segundo os opositores, a corrupção da oligarquia acciolina era mais evidente com os gastos excessivos nas obras, mesmo sendo estas necessárias, como o TJA. Isso era destacado no jornal *O Unitario*, que ironizava Nogueira Accioly: “sahio agradavelmente impressionado de vêr que aquillo tem deixado muito dinheiro, e promette muito mais¹²⁷”. O custo de toda a obra alcançou o valor de 553,084\$497, sendo discriminado da seguinte forma:

¹²⁶ *O Unitario*. Fortaleza, Theatro, 19/01/1909, nº. 788, p. 02.

¹²⁷ *O Unitario*. Fortaleza, Theatro, 19/01/1909, nº. 788, p. 02.

“construção do edifício, inclusive pintura e decorações 469:336\$663; scenografias 27:000\$000; mobiliário 17:866\$984; instalação elétrica 11:974\$250; instalação a gaz carbônico 8:906\$600; administração 18:000\$000¹²⁸”, apesar de ter sido previsto inicialmente em torno de 400 contos de réis, como podemos verificar nesta lei:

Art. 1º O Presidente do Estado é autorizado a despende até a quantia de quatrocentos contos de réis com a construção de um teatro nesta cidade, observados os preceitos de hygiene e regras da architettura moderna concernentes a este gênero de edificio¹²⁹.

Destacamos que, até então, os discursos dos governantes para a não consolidação da construção do teatro oficial perpassam pelos problemas ocasionados pela seca, os quais não desapareceram nos primeiros anos do século XX. Entretanto, isso não foi problema para o governo acciolino, que despendeu uma quantia considerável para a efetivação da obra. O que ocasionou ainda mais o ataque dos opositores, que destacavam outras obras importantes deixadas de escanteio, como, por exemplo, o saneamento básico de toda a cidade.

A falta de higienização crescia na capital cearense juntamente com a população, devido aos retirantes vindos do interior do Estado que estavam fugindo das secas sucessivas. Diante desse cenário, os opositores reclamavam obras públicas que melhorassem os aspectos físicos da cidade, inclusive com o seu embelezamento. Apesar disso, os oposicionistas não eram contra a edificação de um teatro oficial. Aliás, até cobravam do governo acciolino a efetivação da obra, principalmente após a rescisão do contrato com Issac Amaral. Assim como as obras de higienização, o teatro oficial era percebido como civilização e progresso da cidade de Fortaleza.

Destarte, o que se estava questionando sobre a construção do TJA era a corrupção da oligarquia acciolina, haja vista o caso do roubo da ponte metálica. A sua chegada foi destacada pelo *Jornal do Ceará*: “aqui, chegadas inesperadamente, como inesperadamente acaba de chegar o teatro ou a sua estrutura férrea¹³⁰”. A questão da ponte metálica e as notícias desconstruídas sobre a construção do teatro deixaram os oposicionistas com receio da efetivação da obra, como verificamos na notícia do *Jornal do Ceará*:

E mais tem concorrido para isto as noticias falhas, incompletas, contradictorias, que desconfiadamente circulam sobre o novo melhoramento com que se pretende dotar o Ceará, sendo mesmo de estranhar que nada tenha ainda adiantado a respeito o orgam official. Assim sabe-se que o teatro veio de um vapor inglez, que é obra em ‘ponto

¹²⁸ Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910). Mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Ceará em 1910, pelo Presidente do Estado, Antonio Pinto Nogueira Accioly.

¹²⁹ Lei nº. 768 de 20 de agosto de 1904.

¹³⁰ *Jornal do Ceará*, Fortaleza, Boatos e receios, 15/04/1908, nº. 798, p. 01.

grande', fabricada na Alemanha w que, além do frete que será 'enorme', o seu custo parece achar-se orçado de cinco a seis mil libras, sem que se possa ainda precisar 'quantia certa'. Como prevenção, daremos hoje à publicidade, na integra, a lei que autorizou a construção de um teatro nesta capital, é arma de que mais adiante nos temos de seguir, e por tanto convém que todos a conheçam¹³¹.

As contradições das informações foram utilizadas contra o governo acciolino e sua credibilidade acabava por ser questionada, já que, segundo os oposicionistas, nem sempre cumpria seus projetos. Para legitimar seus ataques, o *Jornal do Ceará* publicava a lei que autorizava a edificação do teatro na capital cearense e propunha cobrar da oligarquia acciolina, no caso de o teatro oficial não sair do papel.

A Lei nº. 768 demonstrava que o edifício careceria de uma arquitetura moderna e o que era considerado de mais moderno era a arquitetura de ferro, que foi utilizada na construção da Ponte Metálica, do Mercado da Carne em Fortaleza e da Estrada de Ferro de Baturité. E não foi diferente na construção do teatro oficial, o qual recebeu uma estrutura de ferro importada da Europa através da firma Boris Frères junto à empresa escocesa "Walter MacFarlane & Co". Foram os engenheiros dessa firma que projetaram a estrutura metálica da plateia. O periódico *O Garoto* ironizava essa estrutura de ferro oriunda das "oropicas":

Reportagem d'o Garoto sobre o nosso teatro, que já chegou das oropicas, ó ferro!
 O local será na Praça do Herval, ao lado da escola Normal
 A direção manual será feita por João Benevides e Teófilo Gondim, aos gritos do Guilherme Rocha, e sob a administração do Bernardo de Mello e outros.
 A pedra será lançada com música, cartolas e foguetes.
 Chamar-se-á 'teatro estadual'
 O Botequim será entregue ao Julio Pinto e Rôla, ficando o Fausto e Miguel Horacio para venderem café do lado de fora com a Maria dos Carangueijos.
 A iluminação será do filho do Rodolfo, desaparecendo, portanto, o tal cinematografo New York
 A scenografia será por um pintor russo, mandado vir expressamente para esse fim, pelo Carvalho Mota.
 No pano de boca no tarse á uma avenida de raparigas, ladeado de cajueiros, com annuncios de vinho de cajá de fabricantes da terra.
 O jardim fará as casas com que assistirão os frequentadores do lírico
 Estreará o 'bruto' uma companhia italiana, do tomba, da empreza João de Carvalho, fiado para receber as prestações.
 Nada de annuncios na porta como sejam da saúde da mulher, boro-buraco, epimerdinae goscimocida.
 Inaugurar-se-á a tal joça, sem a orquestra do Joaquim Barbeiro, Pilombe a do Rôla e creados de bordo de vapores allemães, no dia de S. Nunca, à tardinha, se não chover...
 O porteiro não será o Julio da Pavuna nem o Sussuarana, porque são dos cerberos de uma figa e o povo assim não irá lá nunca¹³².

¹³¹ **Jornal do Ceará**, Fortaleza, Boatos e receios, 15/04/1908, nº. 798, p. 01.

¹³² **O Garoto**. Fortaleza, Theatro estadual, 16/05/1908, p. 04.

No entanto, o TJA não se destacou apenas pela sua estrutura de ferro, mas também pela arquitetura eclética, que Liberal de Castro define como:

O ecletismo arquitetônico, cujas origens se fixam no desejo de conciliação de velhos estilos com inovações tecnológicas, representa no Brasil uma forma concreta de demonstrar adesão ao progresso e ajustamento às chamadas civilizações européias de maior prestígio¹³³.

Isso ressalta ainda mais que o novo e o antigo estavam presentes no cotidiano dos habitantes da capital cearense. Eles queriam o novo com a manutenção do antigo, sendo isso mais evidente nos setores dominantes da sociedade. Voltemos à arquitetura do teatro oficial, que tem como destaque os estilos “Art Nouveau” e Neoclássico. Segundo o Relatório do Estado, o espaço dos espectadores dividiu-se da seguinte maneira:

A terceira secção (...) é disposta assim: 1º pavimento térreo ocupado pelas cadeiras (1ª e 2ª ordem) com corredores laterais e ampla vista para o jardim; 2º pavimento das frizas, ou anphitheatro, e forma e ferradura, sacando do plano dos camarotes cerca de 2m80; 3º pavimento dos camarotes, em número de 19 ao todo (destinando-se o do centro ao Presidente da Província do Estado) com vastos corredores lateraes; 4º pavimento das torrinhas ou geraes¹³⁴.

Seguia a hierarquia social do teatro à italiana, que é caracterizado por uma estrutura fechada e excludente. Nessa perspectiva, foram construídas acomodações para aproximadamente mil espectadores, que acabaram sendo divididos pela sua posição social. Ainda sobre sua arquitetura, acrescenta-se que o teatro oficial também obedeceu ao estilo dos teatros jardins, como descreveu o Presidente do Estado:

Sendo composto de quatro secções. A primeira compreende cinco corpos: vestíbulo, com três grandes portas em arco, ladeiam-no à direita o botequim, e a bilheteria à esquerda, extremando de um lado o mictorio e do outro o walter closet. Esta secção apresenta a fachada principal para a Praça Marquês de Herval em dois pavimentos; filia-se ao estylo corinthio, caracterizado por quatro columnas desta ordem, que se levantam no corpo central, recebendo o entablamento decorado segundo os preceitos do mesmo estylo (...) ¹³⁵.

¹³³ O texto de Liberal de Castro faz parte do livro “Ecletismo na Arquitetura Brasileira”. São Paulo; Nobel, 1987, p. 229. In BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

¹³⁴ Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910). Mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Ceará em 1910 pelo Presidente do Estado, Antonio Pinto Nogueira Accioly.

¹³⁵ Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910). Mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Ceará em 01 de julho de 1908 pelo Presidente do Estado, Antonio Pinto Nogueira Accioly. Obras Públicas, p. 12-16.

Destarte, sob as influências dos países europeus, o governo estava concebendo o teatro como espaço fixo, fechado e especializado, que acabava sendo um prédio diferenciado dos demais até então existentes.

Além disso, o prédio do teatro oficial ganhou espaços com outras utilidades, como, por exemplo, o pavimento destinado ao *foyer*, com 18 metros por 7, “com excelente disposição acústica, de modo que deva ser utilizado para concertos, conferências e sessões literárias”. Já a parte destinada às apresentações teatrais foi definida da seguinte forma: “a caixa do teatro, isto é, o palco, os camarins é em dois pavimentos e em número de 12, os corredores, etc. tem uma altura elevadíssima, podendo subir o pano de boca e as vistas do cenário sem enrolar, como se uza nos melhores theatros¹³⁶”.

Definida a arquitetura do teatro, a obra foi ganhando forma. Assim sendo, a decoração do teatro ficou a cargo dos “artistas” Herculano Ramos, arquiteto mineiro, o qual pintou o primeiro pano da boca; Ramos Cotôco, pintor, desenhista, caricaturista, poeta e compositor, que ficou responsável pela pintura dos nomes das obras de José de Alencar sobre as grades das frisas, além das decorações em volta dos retratos do mesmo e de Carlos Gomes e as figuras femininas no teto do foyer; João Vicente, pintor cearense, que ficou responsável pela pintura nas paredes da boca de cena; Gustavo Barroso, escritor, desenhista e caricaturista, o qual ajudou na pintura do primeiro pano de boca; Jacinto Matos, pernambucano que pintou os florões no forro da sala de espetáculo e o medalhão acima da porta de saída para o pátio com o nome do autor do projeto; José de Paula Barros, que pintou os retratos de José de Alencar e Carlos Gomes no teto do foyer e a representação das três artes (pintura, música e drama) e Rodolfo Amoedo, carioca, que pintou o tímpano da boca de cena¹³⁷. Alguns desses artistas participaram de grupos dramáticos, como foi o caso de Ramos Cotôco.

Como podemos perceber, boa parte das pinturas realizadas no prédio do teatro oficial de Fortaleza foram homenagens ao escritor cearense de maior prestígio nacional, José de Alencar. Mas a homenagem não ficou apenas nas pinturas, já que o teatro oficial foi denominado de Theatro José de Alencar.

Abriremos um breve parêntese para destacar a figura do cearense José de Alencar, que não foi apenas um romancista. Ele também foi um dramaturgo, mas não escreveu muitas peças e nem tiveram elas o mesmo destaque dos seus romances, como, por exemplo, *Iracema*

¹³⁶ Relatórios do Estado do Ceará (1891-1910). Mensagem dirigida à Assembleia Legislativa do Ceará em 01 de julho de 1908 pelo Presidente do Estado Antonio Pinto Nogueira Accioly. Obras Públicas, p. 12-16.

¹³⁷ BENEDITO, Francisco. **Caminhando por Fortaleza**. Fortaleza: Destak, 1999, p. 13.

e *O Guarani*, os quais são lembrados nas paredes do TJA. O escritor cearense defendia a construção do teatro nacional em meados do século XIX nas páginas dos jornais cariocas:

Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo¹³⁸.

José de Alencar propunha a construção de um teatro nacional, que teria a influência dos preceitos do realismo teatral produzido na França. Assim sendo, o romancista afirma: “não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França”, ou seja, era “um teatro nacional à francesa¹³⁹”. Portanto, não foi à toa que o teatro oficial da capital cearense recebeu o nome de José de Alencar, já que ele era o mais ilustre cearense e também, na sua medida, era um defensor do teatro.

Esse pensamento de José de Alencar coincidia com as propostas de teatro presentes no jornal da situação, *A Republica*; no sentido da construção do teatro cearense, assim afirmava o periódico: “não sou brasileiro: sou cearense! Daqui sim! Póde nascer uma literatura de teatro¹⁴⁰”.

Defendendo a composição de uma produção teatral cearense, que não se resumia ao TJA, mas que se iniciaria a partir dele, a situação o inaugurou em 17 de junho de 1910, sob a música da Banda Sinfônica do Batalhão de Segurança e com o discurso inaugural de Júlio César da Fonseca Filho, já destacado, mas segue adiante outras palavras do discurso:

Uma nação só se engrandece e cresce no conceito geral da civilização pelo merecimento de seus estadistas, de seus homens de letras, de seus artistas. Honrando-os, prestando-lhes as devidas homenagens, não se faz ato de servilismo, nada mais se faz do que concorrer para o respeito que todos nós nos devemos. (...) Temos um teatro. O nome, porém, não faz a coisa. A coisa é boa em si. O que importa é a sua aplicação. (...) Moralizemos o teatro proclamando a bondade da vida prática das virtudes¹⁴¹.

O discurso exaltava o Presidente do Estado, Nogueira Accioly, por efetivar a construção do TJA, que acabou por servir para os eventos ligados ao governo, e valorizava o

¹³⁸ Trecho de um artigo escrito por José de Alencar em resposta ao amigo Francisco Otaviano. In. FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 15-16.

¹³⁹ Trecho de um artigo escrito por José de Alencar, no qual este justifica sua opção realista para a dramaturgia brasileira. In. FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 18.

¹⁴⁰ **A Republica**, Fortaleza. O teatro português e o teatro brasileiro, 03/08/1911, nº. 176, p. 01.

¹⁴¹ Discurso inaugural do Teatro José de Alencar, realizado por Júlio César da Fonseca Filho em 17 de junho de 1910. In. COSTA, Marcelo. **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 92-96.

teatro moralizado, que seria sinônimo de civilidade e progresso, algo que também era defendido pelos opositores. Vale enfatizar que os opositores não eram contrários ao teatro oficial, à civilização, ao progresso e à moralidade, e sim ao governo acciolino. Dessa forma, o TJA acabou ganhando um sentido para os oposicionistas e outro para os situacionistas. Para estes últimos, o prédio do TJA era uma obra imponente, que modificou o espaço visual da cidade e lhe foi atribuído valor. Nesse sentido, destacamos Argan:

“A cidade”, dizia Marsílio Ficino, “não é feita de pedras, mas de homens.” São os homens que atribuem um valor às pedras e todos os homens, não apenas os arqueólogos ou os literários. Devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem o faça e a que título seja feita. (...) É preciso prescindir, portanto, do que parece óbvio e ver como ocorre, em todos os níveis culturais, a atribuição de valor aos dados visuais da cidade¹⁴² (ARGAN, 1993, p. 228).

Assim sendo, Argan propõe uma relação entre função e valor, de acordo com a qual “não há função sem valor, nem valor sem função”, assim, indica dois tipos de valor: valor da função e função do valor, por exemplo, o TJA era percebido, julgado e vivido conforme seu dinamismo funcional ou contemplativo.

Nessa perspectiva, o TJA poderia ser entendido como uma “arquitetura monumental” pelos situacionistas, já que era “a expressão do poder, este poder exhibe-se na reunião de custosos materiais de construção e de todos os recursos da arte, bem como num domínio de todos os estilos de acessórios sagrados¹⁴³”. Aliás, o prédio como monumento, muitas vezes, é percebido como forma de legitimar a ordem vigente, como destaca Tonino Bettanini:

O monumento é um traço característico da construção do espaço tanto na dimensão sagrada quanto naquela aqui definida como de representação. A exigência de construir um espaço sagrado ou de representação pertence à função desempenhada pela legitimação (...) O espaço de representação ilustra os universos simbólicos: os valores, isto é, a estrutura de referência sobre a qual fundamenta a ordem institucional¹⁴⁴.

Nesse sentido, para os situacionistas, o TJA colocava de forma concreta a sua defesa da civilização, do progresso e mesmo do seu poderio político e, assim, o mesmo acabou se tornando uma das principais obras realizadas durante os anos da sua administração, ou seja, o TJA era um espaço de representação e exaltação da oligarquia acciolina, além de ser espaço de sociabilidade e dos espetáculos teatrais. Já para os oposicionistas, o TJA

¹⁴² ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 228.

¹⁴³ MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 78.

¹⁴⁴ BETTANINI, Tonino. **Espaço e ciências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 96-97.

representava a corrupção do governo acciolino; pois, como dito, eles destacavam os desvios de verba, desmandos políticos e nepotismo.

Diante dessa atribuição de sentidos ao TJA entre opositores e situacionistas, iniciaram-se as apresentações teatrais, que recebiam uma restrita parcela da população. Assim sendo, os espetáculos teatrais recebiam as apreciações tanto dos opositores como dos situacionistas, contudo, os primeiros não deixavam de dar suas alfinetadas:

Fallando da casa do Theatro não lhe queremos apontar os defeitos de architettura, fazendo-nos de sapateiro a tocar rabecão. Mas o pior defeito que lhe notamos é o que se refere à acústica, que é pessima, perdendo-se uma quantidade enorme das palavras que são pronunciadas no palco¹⁴⁵.

Em outro número, o jornal reivindicava do público um comportamento que facilitasse a audição da peça: “Com a péssima acústica do theatro, ao menor susuro, perdem-se quase todas as palavras. É um pedido justo em proveito de todos¹⁴⁶”. Deixava claro, porém, os problemas na estrutura do TJA, que não tinha uma boa acústica. Além disso, a climatização era ruim e existia um mau cheiro provocado pelo estábulo do Batalhão de Segurança, que ficava ao lado. Apesar disso, o TJA recebia seus elogios:

O Theatro José de Alencar – disse Raimundo Girão – tem sido o formoso ponto de convergência das nossas mais engalanadas reuniões da nossa cultura, o faustoso salão da nossa inteligência. Por sua ribalta passaram os maiores nomes do teatro brasileiro, do passado e do presente¹⁴⁷.

O prédio possuía seus problemas, mesmo assim recebeu certo número de espetáculos nos seus primeiros anos de funcionamento até irem diminuindo. Essa diminuição do número de espetáculos foi reflexo da renúncia de Nogueira Accioly, que ocorreu em 1912; assumindo Franco Rabello o Governo do Estado do Ceará. Nesse processo, houve muita movimentação da imprensa, que chegou às ruas, onde se teve a participação de crianças e mulheres. Tendo em vista esse cenário, verificamos que entre os anos de 1913 e 1914 poucas peças foram levadas ao palco do TJA, sendo os anos de 1915 e 1916 mais produtivos; mas outros problemas foram sendo identificados, como destacado no relatório do Estado:

Neste edifício do Estado fiseram-se importantes concertos na cobertura que corresponde ao corpo do theatro, achando-se actualmente em reconstrução os

¹⁴⁵ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro – O Dote, 24/09/1910, nº. 1025, p. 02.

¹⁴⁶ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro, 27/09/1910, nº. 1026, p. 02.

¹⁴⁷ COSTA, Marcelo. **O Teatro Cearense**. In. COSTA, Marcelo (org). **Teatro na Terra da Luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 158.

passadiços do mesmo. Necessário se fez também a substituição da actual cobertura fibro-cimento da caixa do palco, pois se resente da falta de inclinação necessária a telha empregada, ocasionando este defeito de construção o escoamento imperfeito das águas pluviais (...) As despesas (...) em 2:628\$200¹⁴⁸.

Desse modo, não tardou e o TJA passou pela sua primeira reforma em 1918. Daí, o *Politeama* passou a ser um dos principais palcos da cidade e, nesse mesmo período, surgiram novos grupos dramáticos na capital cearense, como, por exemplo, o Grêmio Dramático Familiar, em 1917, sob a tutela de Carlos Câmara.

A reforma durou aproximadamente um ano e, em 1919, o TJA retornou ao seu funcionamento e homenageou o músico cearense de grande renome, Alberto Nepomuceno. Nesse mesmo ano, foi apresentada a peça *O casamento de Peraldiana*, de Carlos Câmara, e *O corisco*, de Pápi Júnior. Já no ano de 1920, aconteceu a encenação da peça *Zé Fidelis*, de autoria de Carlos Câmara em benefício do Asilo de Mendicidade¹⁴⁹.

Essas peças só poderiam ser encenadas no palco do TJA com a autorização do Secretário de Estado dos Negócios do Interior e Justiça, como destaca a Lei nº. 1004, que no seu artigo primeiro afirma: “autoriza-se o Presidente do Estado a expedir o Regulamento do Theatro José de Alencar¹⁵⁰”. Tal regulamento também serviria para controlar as peças que subiram ao palco do TJA:

Artigo 1º - O Theatro José de Alencar é destinado a espetáculos públicos, líricos, dramáticos, mágicos e cinematográficos, a concertos vocais ou instrumentais, a sessões e conferências científicas, literárias e artísticas. Artigo 2º - Tais espetáculos só se realizarão com prévia autorização do Secretário de Estado dos Negócios do Interior e Justiça, a quem o diretor do teatro informará sobre as exigências deste regulamento¹⁵¹.

Portanto, as peças passavam por uma inspeção antes de ganhar o palco. Isso ocorria devido à defesa da moral e dos bons costumes e da manutenção da ordem. Além disso, existia um discurso que defendia que esses espetáculos teatrais deveriam ensinar ao público valores morais e civilizados, haja vista as muitas críticas ao seu comportamento, como destaca o jornal *A Republica*:

¹⁴⁸ Relatório apresentado ao Ex.^{mo} Sr. José de Saboya de Albuquerque, Secretário do Estado dos Negócios do Interior e da Justiça, pelo engenheiro civil Humberto Monte, diretor da repartição de obras públicas. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Ceará sob a referência: fundo (obras públicas); série (correspondências); subsérie (correspondências expedidas); data tópica (Fortaleza); data crônica (1917).

¹⁴⁹ COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 36-40.

¹⁵⁰ Lei nº. 1004 de 13 de agosto de 1910. Documentação encontrada no Arquivo Público do Estado do Ceará com a identificação: Fundo (Governo no Estado do Ceará); Série (Leis); Data crônica (1910); Livro (nº. 30); Caixa (nº. 06).

¹⁵¹ Regulamento do Theatro José de Alencar publicado no jornal *A Republica* em 20 de setembro do ano de 1910. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 29.

Os habitues das torrinhos do José de Alencar parecem caprichar em dar provas de sua má educação. Já se não contentem simplesmente em perturbar as representações com pilhérias insultas, desenxabidas, inventaram agora umas setas de papel que não são atiradas sobre os espectadores das frisas e cadeiras. Por cúmulo do desaforo contaram-nos que ontem alguns indivíduos cuspiram sobre as pessoas que estavam nas frisas¹⁵².

A desordem e as ofensas à moral e aos bons costumes eram creditadas às camadas inferiores da população, já que os habitues das torrinhos possuíam a condição econômica mais baixa entre os frequentadores do TJA. No entanto, os maus hábitos também eram praticados pela elite. Aqui, enfatizamos que os discursos eram feitos pelos intelectuais que, muitas vezes, estavam ligados às camadas dominantes. Nessa perspectiva, as peças deveriam ensinar a esses indivíduos os bons costumes e os valores morais, que estavam relacionados com a religiosidade defendida pela Igreja Católica Apostólica Romana e com os interesses sociais, econômicos, políticos e culturais dos setores dominantes da sociedade. Daí surgia o controle das peças apresentadas no palco do TJA.

Essa preocupação em distinguir a elite do restante da população também estava presente no TJA, que possuía uma estrutura hierarquizante, aliás, ainda possui. Com essa diferenciação social, *O Dote* de Arthur Azevedo foi a primeira peça encenada no palco do TJA, que ficou a cargo da Companhia Lucilia Peres, em 23 de setembro de 1910. A peça era uma valorização da família, que girava em torno de uma jovem educada nos prazeres da vida carioca e do seu casamento com um jovem bacharel. Essa peça era uma comédia de costumes, que representava ideias morais e costumes presentes na sociedade. Lembremos que o teatro idealizado, tanto pelos opositores como pelos situacionistas, era o moralizado e as peças sempre passavam uma mensagem, que acabava trazendo valores morais e costumes de uma determinada sociedade e época.

Nessa perspectiva, é necessário compreender a construção de um texto dramático e conhecer quem o escrevia, pois o dramaturgo está inserido em uma realidade sociocultural que o influencia na elaboração de sua obra. Assim sendo, destacaremos esse tema no capítulo seguinte.

¹⁵² Trecho retirado do jornal *A Republica* de 29/10/1910. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 34.

3 A DRAMATURGIA, OS INTELECTUAIS E OS DRAMATURGOS: UMA ANÁLISE SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL E SEUS PRODUTORES

3.1 O teatro enquanto arte: o espetáculo como sistema de signos e suas relações na sociedade

O espetáculo teatral envolve uma variedade de signos. Daí o teatro tornou-se um objeto de estudo expressivo para a Semiologia, já que essa ciência propõe a análise dos fenômenos culturais a partir dos sistemas de significação. Nessa perspectiva, Tadeusz Kowzan enumera os signos presentes na apresentação teatral:

(...) A *palavra* está presente na maioria das manifestações teatrais (exceto na pantomima e balé). Seu papel, com relação aos signos dos outros sistemas, varia segundo os gêneros dramáticos, os modos literários ou teatrais, os estilos da *mise en scène* (cf. um espetáculo-leitura e uma representação). (...) O *tom*: a palavra não é somente signo linguístico. O modo como é pronunciada dá-lhe um valor semiológico suplementar. (...) A *mímica facial*: passemos agora à expressão corporal do ator, aos signos espaços-corporais criados para as técnicas do corpo humano. (...) O *gesto* constitui depois da palavra (e sua forma escrita) o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos (...). O *movimento cênico do ator* compreende os deslocamentos do ator e suas posições no espaço cênico. (...) A *maquilagem* (...). O *penteadado* (...). O *vestuário* (...). O *acessório* (...). O *cenário*; a tarefa primordial é a de representar o lugar (geográfico e/ou social). (...) A *iluminação* (...). A *música* (...) O *ruído* (...) ¹⁵³.

Esses sistemas de signos do teatro representam diferentes perspectivas dos costumes e das ideias de uma sociedade. Por exemplo, a vestimenta é um aspecto cultural e define a posição e a função social. Afinal, como identificar um médico em uma peça? Na nossa cultura, um jaleco branco ou um estetoscópio poderia ser suficiente. Mas, como o mesmo seria reconhecido em uma tribo indígena? O médico não seria um curandeiro? Este possui outra vestimenta e utilizaria outros objetos. Mas, e se o público não reconhece um curandeiro? Aqui, destacamos que nem sempre a realidade sociocultural do personagem é a mesma do público.

O número e o valor dos signos emitidos variam segundo a cultura geral do espectador, seu conhecimento dos locais e dos costumes, o grau de engajamento com aquilo que se passa em cena, sua capacidade de concentração, a quantidade de

¹⁵³ In. KOWZAN, Tadeusz. **Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo**. In. GUINSBURG, J. NETTO, J.; Teixeira Coelho e CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 103-115.

signos emitidos simultaneamente, as condições de transmissão dos signos, enfim, o lugar ocupado pelos espectadores, depois das primeiras filas da plateia até o anfiteatro, isto é o que diferencia suas possibilidades de ver e entender, diferenciados já, *a priori*, por suas próprias capacidades auditivas e visuais¹⁵⁴.

Portanto, os signos emitidos dependem do conhecimento e dos costumes do público e das condições como este os recebe. As reações do público aos espetáculos teatrais variam conforme a compreensão desses signos. Nesse sentido, ressaltamos que, na virada do século XIX para o XX, a plateia não era homogênea; por mais elitizados que fossem os teatros da capital cearense, os letrados formavam uma pequena parcela da população, que acabava por constituir uma elite intelectual. Acrescenta-se que muitos iam ao teatro para os encontros sociais, não necessariamente pela atividade teatral em si. Eram das paqueras às vaias aos oponentes políticos. Assim sendo, os espetáculos teatrais ficavam em segundo plano, principalmente diante da falta de compreensão de determinadas peças, como, por exemplo, aquelas que traziam os conflitos sociais e políticos do velho continente.

Nessa perspectiva, ressaltamos que o teatro é uma atividade milenar, a qual transcende questões sociais e temporais. Isso ocorre com as obras de William Shakespeare, que foram adaptadas em diferentes sociedades e épocas, apesar de se referir à Inglaterra do final do século XVI. Afinal, o dramaturgo inglês é considerado uma das maiores da dramaturgia mundial. Esse pensamento estava presente entre os críticos teatrais fortalezenses do período em tela, que acabavam por exaltar suas peças. Contudo, segundo os mesmos, o público fortalezense não era tão receptivo às suas obras, já que a maioria não se identificava com a realidade sociocultural do dramaturgo inglês que os atores levavam à cena. Diferentemente do que acertava com as comédias de costumes provenientes da capital federal das últimas décadas do século XIX, que eram aclamadas pelo público. O cenário não era Fortaleza, mas as comédias traziam tipos sociais presentes nesta sociedade, como, por exemplo, os jovens bacharéis, as moças casamenteiras, os bicheiros, as camareiras, os padeiros, os farmacêuticos, os médicos, entre outros. Assim sendo, o público os reconhecia e acabava por ter uma maior compreensão dos significados sociais representados nas peças.

Portanto, o espectador compreende os signos pertencentes à sua cultura, não à outra. A não ser que a conheça, algo que não era recorrente no público fortalezense. Então, para obter sucesso entre os espectadores, as peças deveriam ter um mínimo de relação com os costumes do público. Na Fortaleza entre os anos da Primeira República, o que agradaria ao público: Tomada da Bastilha ou o Casamento de Peraldiana?

¹⁵⁴ KOWZAN. Tadeusz. Op. cit., p. 119.

Hontem foi levado à scena o celebre drama em 5 actos – tomada da bastilha, trabalho original de Salvador Marques. A despeito de pouca concorrência que houve, o que muito desanima, os artistas interpretaram com muita naturalidade os seus papeis¹⁵⁵.

Ante numerosíssima assistência, realizou-se 5ª feira a representação do “Casamento de Peraldiana”, em benefício dos amadores do Grêmio Dramático Familiar. Tornou-se prolongado o espetáculo pelo grande entusiasmo que havia da parte dos espectadores que várias vezes pediam bis das partes mais interessantes¹⁵⁶.

A Tomada da Bastilha remete à realidade portuguesa, já o Casamento de Peraldiana enfatizava a cidade de Fortaleza com suas qualidades e defeitos. Os espectadores identificavam-se com esta última peça, pois falava da sua cidade. Eles reconheciam os signos que estavam em cena, o mesmo não acontecia com a Tomada da Bastilha, uma vez que os signos lhes eram estranhos ou menos familiares. Entretanto, os estudiosos ou críticos teatrais da época traziam outras questões em relação ao espetáculo em si. O valor dado às peças oriundas da Europa pelos críticos era maior do que aquelas produzidas pelos dramaturgos cearenses até então. Aqui, vem a questão da estética e da qualificação:

O <<Times>> o grande jornal inglêz salientou que a música do Conde de Luxemburgo é melhor que se tem escripto para operetas nos últimos annos.

A execução do 1º acto esteve um tanto fria. A. Peixoto e Elisa Campos, que faziam de Julieta e Armando, entraram hesitantes nos seus papeis, sem grande desembaraço que elles exigiam e com uma voz quase apagada¹⁵⁷.

Um crítico fala sobre a apresentação da peça *O Conde de Luxemburgo*¹⁵⁸ em Fortaleza, no ano de 1911, pela Companhia Rentini. Ele fez a análise do espetáculo e sua qualificação. A peça é elogiada, tendo em vista a sua repercussão mundial. Porém, a atuação dos atores não foi digna de tal peça. As vozes eram baixas e não havia naturalidade na encenação dos personagens. Signos referentes aos gestos, ao movimento cênico do ator e à música estão sendo avaliados pelo crítico. Ele possui suas concepções, as quais vão qualificar o espetáculo teatral, ou seja, dizer se é bom ou ruim. Mas nem sempre o que é bom para os críticos e estudiosos assim o é para o público em geral, já que as peças de Carlos Câmara obtiveram respaldo com o público fortalezense e o mesmo não se pode dizer de alguns críticos, inclusive o próprio Carlos Câmara, que faz distinção da alta comédia e as comédias de costumes produzidas por ele mesmo.

¹⁵⁵ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro Iracema, 06/03/1909, nº. 799, p. 02.

¹⁵⁶ **Correio do Ceará**. Fortaleza, *O Casamento de Peraldiana*, 05/04/1919.

¹⁵⁷ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, Theatro, 05/07/1911, nº. 1368.

¹⁵⁸ *O Conde de Luxemburgo* é uma comédia lírica de três atos, de 1909, e escrita por Franz Lehar, compositor húngaro de operetas.

Cria-se uma hierarquia estética, que “é senão uma modalidade possível de qualificação das obras, ou de seus autores, paralelamente à moral, à sensibilidade, à racionalidade econômica ou ao sentimento de justiça¹⁵⁹”. A Semiologia observa os fenômenos culturais nos sistemas de signos do teatro, já a estética qualifica como esses signos estão representados no palco. Essa qualificação é influenciada pela cultura. Algumas peças e companhias dramáticas são reconhecidas mundialmente ou em certos lugares. O que faz isso acontecer? Alguns critérios delimitados por estudiosos e críticos vão transformar certas peças em obra de arte em detrimento de outras. Esses critérios não são apenas artísticos ou técnicos. Existe espaço para os interesses políticos e sociais. Por sugestão, algumas peças e companhias dramáticas já eram consagradas e tal fato influencia na avaliação de um espetáculo teatral, porém não eram imunes às críticas negativas, apesar disso:

Nas vezes em que Lucilia Peres num privilégio magnífico de elevação artística domina a platéia, excede por assim dizer a expectativa do publico. Tudo é perfeito, é rythmico, é natural, é assombroso na representação de difficeis quadros¹⁶⁰.

Lucilia Perez fez o papel de Henriqueta e esteve admiravelmente bem no 2º e 3º acto, não tendo agradado no 1º, por um pouco de affectação no desempenho de algumas scenas. Todavia, deu-nos um typo encantador da fluminense, leviana, sensual, hysterica e dissipadora, da mulher que não tem filhos e a quem o marido acostuma a todos os gostos¹⁶¹.

A Companhia Lucilia Perez realizava apresentações pelas principais cidades brasileiras da virada do século XIX para o XX. Os grandes nomes da Companhia era a própria atriz Lucilia Perez e o empresário e ator Leopoldo Fróes. Mostramos duas críticas realizadas em relação às apresentações dessa companhia na cidade de Fortaleza em 1910. Os elogios eram pertinentes; apesar disso, o segundo periódico fez uma ressalva à atuação da atriz no primeiro ato da peça encenada. Todavia, complementava dignificando a atriz que era Lucilia Perez no seu papel de uma fluminense mimada pelo marido. A atriz estava ganhando fama pelas cidades brasileiras, dentre estas, a então capital federal, Rio de Janeiro.

Também é interessante perceber como os elogios dados à atriz exaltam os “defeitos” da personagem principal da peça *O Dote* de Athur de Azevedo¹⁶². Uma mulher leviana, sensual, histérica e dissipadora não era virtuosa como uma mulher que tem filhos. A qualificação do espetáculo teatral nem sempre está relacionada com aspectos meramente

¹⁵⁹ HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. São Paulo: EDUSC, 2008, p. 84.

¹⁶⁰ **O Bandeirante**. Fortaleza, Companhia Lucilia Perez, 15/10/1910, nº. 12, p. 02.

¹⁶¹ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro, 24/09/1910, nº. 1025, p. 02.

¹⁶² Arthur Azevedo escreveu a peça *O Dote*, em 1907. Ele é um reconhecido dramaturgo e jornalista maranhense.

artísticos, mas com as ideias transmitidas, ou seja, a mensagem final expressa pelos produtores da apresentação teatral, que vai desde o dramaturgo aos atores.

Apesar de as relações sociais e políticas influenciarem as apreciações dos críticos teatrais, devemos ter em mente que o teatro é considerado uma arte e, como tal, surgem padrões estéticos que acabam por ganhar aspectos universais. Assim sendo, aparece a ideia de obra de arte: “a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio da história e das práticas¹⁶³”. Essa história e práticas vão definindo as técnicas artísticas. Vejamos, por exemplo, a iluminação no teatro, suas técnicas de uso foram se desenvolvendo com a prática e os critérios foram sendo estabelecidos. A iluminação tem sua história. Ela passou de gás carbônico à elétrica. Não é apenas iluminar o palco. Existe uma história sendo contada e a iluminação faz parte dela. Isso é algo recente. No espetáculo teatral, a iluminação pode destacar um dos personagens ou algo do cenário com objetivo de valorizá-los. Esse ato de iluminar possui suas técnicas e é avaliado pelos críticos. A iluminação torna-se uma arte.

Portanto, o teatro enquanto arte possui sua forma e seus elementos artísticos. O indivíduo que resolve ir à apresentação teatral, mesmo sendo pela primeira vez, vai perceber as suas diferenças em relação aos outros tipos de espetáculos do seu conhecimento. Mas digamos que não seja a primeira vez, o indivíduo vai reconhecer os elementos que identificam o espetáculo como teatral, como, por exemplo, o texto dramático, que destacaremos mais adiante.

Os elementos artísticos presentes no teatro possuem uma definição de padrões estéticos. Não é à toa que temos estudos sobre a movimentação do ator em cena, o uso da música e dos recursos técnicos (iluminação, dada show, etc.) no espetáculo, a elaboração de um texto dramático e como este é colocado no palco, ou seja, estudo dos procedimentos teatrais. Esses estudos visam à análise técnica do espetáculo teatral, que acabam por enfatizar a sua estética¹⁶⁴. Esta, por sua vez, se propõe universal a partir das influências europeias, que estavam presentes nas críticas teatrais da cidade de Fortaleza da Primeira República.

¹⁶³ HEINICH, Nathalie. Op. cit., p. 71.

¹⁶⁴ Estética aqui é entendida como o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte. Assim sendo, destacamos que “o conceito de ‘estética’ recebeu diversos sentidos ao longo da história: doutrina do belo em Platão, teoria da arte em Aristóteles, expressão humana do poder de criação divina em Santo Agostinho, expressão dos grandes ‘gênios’ humanistas na Renascença italiana, em Baumgarten forma inferior do conhecimento, vinculada à sensibilidade e à apreensão da beleza; estudo de condições de possibilidade da expressão e do juízo estéticos em Kant, expressão do Espírito absoluto em Hegel, em Schiller conciliação entre o instinto formal e o instinto sensível na realização do Estado em que a liberdade reconhecida a princípio no domínio da arte, estenda-se ao domínio das relações sociais e das relações morais”. In. OLIVEIRA, Maria Eugênia Dias de. **Sobre noção de estética**. Revista de Filosofia, vol. 27, nº. 88, 2000, p. 261-267. Disponível em: <www.faje.edu.br/periódicos/index.php/sintese/article>.

Esse aspecto universal dado aos padrões estéticos se refere aos elementos artísticos e formais pertencentes ao teatro, que acaba por aparecer como uma atividade autônoma. Assim sendo, destacava Raymond Williams:

Em primeiro lugar, temos que reconhecer que não pode haver uma separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições imediatas de uma prática – os locais, ocasiões e condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporadas à prática, como articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem em certo tipo de análise, ser tratadas como pouco autônomas¹⁶⁵.

Apesar de o teatro possuir um aspecto autônomo, há particularidades, ou seja, a prática teatral não está relacionada apenas com o espetáculo em si, mas também com as relações sociais, culturais e morais que o cercam, como, por exemplo, o próprio costume de frequentar o teatro. Na cidade de Fortaleza, durante a Primeira República, a frequência ao teatro estava relacionada com as diversões desse período, que ainda contava com os clubes, os cafés, os eventos esportivos, os circos, as festividades religiosas, o carnaval e o cinema. Muitas dessas diversões eram seletas, mas, como destacava o cronista:

Os cearenses sempre tiveram um dinheirinho amarrado na ponta do lenço, para comprarem um momento de diversão. Este costume, que de longe vem, já está na massa do nosso sangue e conhecido por toda parte, deste muito. Por isso é que, a partir dos meados do século passado, a Fortaleza vem-se tornando, mais e mais, o chamariz de quanto rebotalho há neste mundo e que aqui aportando tratado é como grande artista, recebe aplausos, ganha dinheiro e sai falando da terra¹⁶⁶.

Apesar desse dinheirinho, o público das casas de espetáculos era seletos e, como visto, com a chegada das novas tecnologias, o cinematógrafo e a variedade das apresentações circenses, o teatro foi cedendo espaço para essas outras diversões, que se tornavam cada vez mais agradáveis e familiares ao público. Essas relações influenciavam a prática teatral na capital cearense, haja vista que, para conquistar o público, os produtores do teatro acabavam por produzir os gêneros teatrais de maior receptividade em detrimento de outros, como foi o caso de Carlos Câmara, que se voltou para as comédias de costumes. Essa era uma das formas encontradas para incentivar a prática teatral na capital cearense, ou seja, oferecer o que o público queria e reconhecia em cena. Apesar disso, os fortalezenses não cultivaram o hábito de frequentar o teatro no decorrer dos anos.

¹⁶⁵ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. 147.

¹⁶⁶ Crônica de João Nogueira intitulada Teatros e Circos. Apud. COSTA, Marcelo. **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 15.

Portanto, por mais que o teatro possua seus elementos artísticos e formais, ele está sujeito à realidade sociocultural, que apropria e modifica o texto dramático. Era o que acontecia com as encenações circenses, nas quais os dramas consagrados mundialmente ganhavam outras palavras e sentidos na cidade de Fortaleza no período em tela. Contudo, seus críticos defendiam a fidelidade ao texto dramático e acabavam por depreciar esses espetáculos circenses apesar da receptividade do público em geral. Aqui, o texto dramático, que faz parte dos sistemas de signos do teatro, ganhava relevância e influenciava as apreciações desses críticos. Desse modo, é necessário compreender como se desenvolve um texto dramático e suas implicações, justamente o que propomos a seguir.

3.2 A dramaturgia e o espetáculo teatral: a construção, a leitura e a encenação do texto dramático

A palavra é um signo muito presente no teatro. Inicia-se pela própria dramaturgia. A palavra distingue a classe social dos personagens, a época e a sociedade dos acontecimentos:

Gogó – E você já lhe confessou a paixão que consome?
 Zé-Fidelis – Inda nan tive curagem, seu doutore. Inda nan pude tomare chegada.
 Gogó – Por que homem? Tem cachorro no quintal?
 Zé-Fidelis – Nan é isso seu doutore. E que quando eu a bejo...
 Gogó – Quando a beija? Então você já a beijou, hein, maga-não?...
 Zé-Fidelis – Nan seu doutore, ainda nan tive essa felicidade. Digo quando a bejo c'os olhos compreende? Fico tam acanhado que me não sei explicare. A tremêre, a suare frio, seu doutore, e um furmigueiro a me correre p'la espinha dursal, que é um 'stupore. P'rece mesmo a vailarina.
 Gogó – Pois meu amigo, você a tremer assim, com sezões, e a suar frio, não arranja nada não, mas é bobagem. Em casos tais... é preciso calor. Faz-se mister manter-se a coluna termométrica numa temperatura de 40 graus pelo menos, senão...babáos. Você pode suar...mas é quente, sabe? ... Nestas cousas, o essencial é o calor. Você sabe o que ó o calor?
 Zé-Fidelis – O calôre? Nan sei muito vem o que bem a sêre nan, seu doutore¹⁶⁷.

Gogó é o jovem doutor Gregório, filho do Major e bacharel em Direito. Já Zé-Fidelis é o senhor proprietário da padaria. O primeiro passou anos em Fortaleza para completar seus estudos. O segundo viveu por toda a vida no interior do Ceará. Os usos das palavras por esses personagens seguem formas diferentes. Enquanto Gogó acompanha o

¹⁶⁷ A peça *Zé-Fidelis* de Carlos Câmara. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979, p. 161-216.

padrão gramatical, Zé-Fidelis vai pelo coloquial; dessa forma, dois tipos sociais são mostrados nessa peça. As palavras estavam os distinguindo: um representa o bacharelismo na capital cearense, o outro é o “caipira”, que vive no interior do Estado e está alheio a tais mudanças¹⁶⁸. As palavras dizem algo que não é apenas a mensagem passada pelo dramaturgo, atores, produtores, diretores, empresários, entre outros; nesse caso específico, elas estavam representando as diferenças sociais e de vida entre os personagens.

Os sujeitos produtores e receptores das obras culturais andam por dois polos: o das práticas e o das representações, como propõe Roger Chartier¹⁶⁹. Desse modo, as maneiras como os personagens usam as palavras referem-se aos modos de fazer e aos modos de ver a sociedade que cerca o dramaturgo, os artistas e o público. Por exemplo, o dramaturgo distinguiu o homem simples do campo e o jovem advogado pela forma como ele percebeu os usos das palavras por esses tipos sociais distintos.

As palavras são signos que se encontram na dramaturgia. Mas o que é dramaturgia? Em breves termos, consiste na criação de um texto destinado à representação de uma ação. Suas formas são diferentes. A ação pode estar na tragédia, no drama, na comédia, no musical, etc. Existem várias ações no texto dramático e, conseqüentemente, no espetáculo teatral. Uma dessas ações é cerne das outras. A ação contém conflitos, os quais estão dentro de uma ideia central.

O responsável pela escrita da história é o dramaturgo e a encenação fica a cargo dos atores. No espetáculo, o texto sai do papel para o palco. Aqui, especificamos o teatro, afinal, sabemos da existência da teledramaturgia e do cinema. Nesse processo, aparecem os diretores, produtores, investidores, críticos e o público. O texto dramático, inicialmente escrito por um indivíduo, ganha outras dimensões no desenvolvimento do espetáculo teatral, pois perpassa pelos comentários dos diretores, produtores e atores, até chegar ao palco, onde surge o olhar do público. Essas possibilidades de interpretação do texto dramático vêm sendo objetos de estudo de diferentes áreas do conhecimento.

Assim sendo, o estudo sobre a dramaturgia vem crescendo nos últimos anos, principalmente nas áreas de literatura e semiologia. Métodos e técnicas foram sendo aprofundados e discutidos em busca de uma definição única acerca da análise da dramaturgia.

¹⁶⁸ Na virada do século XIX para o XX, Fortaleza estava passando por uma efervescência cultural. “O progresso chegara a Fortaleza também no que se referia à vida social, educacional e cultural. Datam do período o Liceu do Ceará, a Escola Normal, a Biblioteca Pública, o Instituto Histórico e Geográfico, a Academia Cearense de Letras, além de vários periódicos que circulavam com certa frequência”. In. LIMA, Zilda Maria de Menezes. **A cidade de Fortaleza na literatura do século XIX**. In. SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro. **Comportamento**. Fortaleza; Demócrito Rocha, 2002, p. 42.

¹⁶⁹ BARROS, José D’Assunção. Op. cit., p. 125-141.

Mas a dramaturgia envolve elementos sobre os quais é difícil falar em um único método de análise, uma vez que o dramaturgo está influenciado pelo seu meio sociocultural, assim como os atores, os críticos e o público. Esse último coloca outros sentidos ao texto dramático e, por isso mesmo, o aspecto sociocultural do teatro não pode ser colocado em segundo plano. Partiremos do pressuposto que:

(...) a dramaturgia não é um formulário para a realização de boas peças, filmes, roteiros, mas sim o conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto, podemos dizer que o ponto de partida para a feitura de um bom texto dramático é a existência de um conteúdo a ser expressado, veiculado¹⁷⁰.

Não existe receita para criar um bom texto dramático. Não há uma uniformidade, mas elementos identificáveis que são transformados em “conjunto de técnicas” pelos teóricos e escritores. Em alguns casos, esse “conjunto de técnicas” é utilizado para qualificar o texto dramático, algo que é bastante questionável. A qualificação de um texto dramático contém subjetividade e influências socioculturais e não se resume às técnicas. Mas, estas dão um molde de como construir um texto dramático e como identificar os elementos existentes, como, por exemplo, “um conteúdo a ser expressado”.

A princípio, um texto dramático precisa de um conteúdo. O dramaturgo passa suas experiências, emoções e ideias para esse conteúdo. Existe uma mensagem no texto dramático. Para ilustrar o que se diz, ressaltamos o teatro de Berthold Brecht¹⁷¹. A proposta do dramaturgo alemão era de um teatro com engajamento político e social. Os seus textos dramáticos objetivavam alertar/conscientizar o público em busca de uma transformação social. O conteúdo está cheio de intenções, não só artísticas como também sociais, políticas e culturais.

¹⁷⁰ PALLOTINI, Renata. Op. cit., p. 15.

¹⁷¹ Eugen Berthold Friedrich Brecht nasceu em Augsburg em 10 de fevereiro de 1898 e faleceu em 14 de agosto de 1956. Foi um referenciado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos influenciam o teatro contemporâneo e é objeto de diversos estudos. O dramaturgo alemão é citado nos trabalhos com enfoque ao teatro político. No final dos anos da década de 1920, Brecht torna-se marxista e essa experiência é percebida nas suas obras, que possuem um enfoque político e social. Brecht desenvolveu um teatro épico. Este é obra do crescimento teatral na Rússia após a Revolução de 1917 e na Alemanha no tempo da República de Weimar. A proposta do teatro épico não é envolver o espectador em uma intriga emocional de identificação com o personagem e fazê-lo experimentar o drama como algo real. Mas sim acordar o espectador como ser social, ou seja, agente transformador da sociedade. Brecht procurou distinguir a forma épica de teatro e a forma dramática de teatro. Sobre o teatro épico, ele propõe que: “torna o espectador observador, força-o a tomar decisões, dá-lhe uma concepção de mundo, o espectador é colocado em face de algo, o homem é mutável e vive mudando”. Já no que se refere ao teatro dramático, Brecht afirma: “envolve o espectador, possibilita-lhe emoções, dá-lhe vivência, o espectador é colocado dentro de algo (identificação) e o homem é imutável”. Apesar das diferenças de formas, o teatro possui elementos que o identifica como tal, como, por exemplo, o conflito é algo presente no texto dramático. Id ibidem, p. 101-102.

O conteúdo surge de uma ideia central, esta é “a razão pela qual começamos a escrever uma peça¹⁷²”. É a partir dela que se tem o desenvolvimento do texto dramático. O objetivo da ideia central é permitir a unidade do trabalho, não importa onde está localizada na peça, mas ela deve existir. A unidade do trabalho refere-se ao bom desenvolvimento da história. No final do texto dramático, veremos a mensagem expressa pelo dramaturgo.

Outro elemento do texto dramático é a ação. Afinal, o que seria de uma história sem uma ação? Não haveria movimento, consequentemente, seria monótona. Essa é a impressão que temos ao assistir a uma peça na qual as personagens não flutuam em seus pensamentos e/ou obstáculos. A ação dramática é o percurso do personagem principal em busca dos seus objetivos e, para isso, ele enfrenta dificuldades.

A ação dramática significa alguma transformação na vida do personagem principal. As mudanças estão relacionadas com a própria mensagem passada pelo dramaturgo. Muitas vezes, os obstáculos enfrentados pelos personagens representam os questionamentos do próprio dramaturgo sobre a sua realidade sociocultural. Isso ocorre com as comédias de costumes, que eram bem vistas pelo público brasileiro da virada do século XIX para o XX. O protagonista é o que mais age, pois precisa superar esses obstáculos, e é na superação destes que acontece a mudança no seu pensamento e comportamento:

Os obstáculos são dificuldades, entraves de todo o tipo que o actante encontra: outros personagens e suas vontades, impossibilidades materiais, morais, de costumes, óbices naturais, relativo à natureza das coisas e do mundo, Deus, a fatalidade, o preconceito ou qualquer outra abstração¹⁷³.

Os obstáculos são diversificados: as disputas profissionais no casamento, a não adaptação na cidade grande, as dívidas de jogatina, as intrigas pelo poder, os gastos excessivos, a perda do dote, o enfiamento de um inimigo, as brigas entre famílias, entre outros. Esses obstáculos questionam as ideias e os costumes do protagonista e dos personagens à sua volta. A situação era uma, mas algo aconteceu e agora é outra. Como, por exemplo, na peça *As doutoras* de França Júnior:

Ato Primeiro

Cena II

Maria: - Porque basta-nos o amor.

Manuel: - Mas, a prova, senhora, de que o amor está na vida da mulher moderna, é o casamento de nossa filha, hoje, no dia de seu grau com o Doutor Pereira, seu colega de banco na Academia.

Maria: - E entra, por acaso, o amor na união de Luísa com este homem?

¹⁷² Id ibidem, p. 16.

¹⁷³ Id. Ibidem, p. 17.

Ato segundo

Cena III

Luísa: - É a minha personalidade científica, a minha autonomia médica que meu marido tem tentando ofuscar; mas que eu hei de obrigá-lo a reconhecer, custe o que custar, ouviu minha mãe?

Maria (À parte): - Meu Deus! (Alto). Mas vocês então não se amam?

Luísa: - Amamo-nos, minha mãe, amamo-nos. É preciso porém que cada um conserve no seu posto; que nossas posições se definam; ou por outra, é preciso que meu marido se convença de que eu posso ganhar perfeitamente a minha vida sozinha e de que ele não é mais inteligente do que eu!

Cena X

Dr. Pereira: - O contrato que fizemos logo que nos casamos...

Luísa: - Esse contrato perdeu a razão de ser desde o dia em que o senhor se encarregou de dois partos e de um caso de coqueluche, que por direito me pertenciam.

Dr. Pereira: - Minha senhora, chegamos a um estado em que nossa vida juntos vai-se tornar impossível. Ou eu hei de abdicar à minha posição de chefe da família, ou a senhora conserva-se no lugar que lhe compete.

Luísa: - A sua autonomia de profissional é igual a minha. Na família que constituímos não há chefes e o lugar que me compete é o que estou ocupando.

Ato terceiro

Cena XVIII

Luísa: - Esta carta pertence-me. (Arranca-lhe a carta e lê.) Espero-o amanhã no meu escritório à uma hora da tarde. Estarei só. (Atirando a carta ao chão; a Pereira.) Saia, senhor...saia! (Desata em pronto convulso e tem um ataque.)

Dr. Pereira: - Luísa! (Segura-a e leva-a para o sofá.)

Maria: - Eulália! Eulália! (A Manuel.) Vai ver qualquer coisa lá dentro depressa!

Dr. Pereira: - Não lhe dêem nada. Ela está no seu estado interessante. (Ajoelha-se e beija-lhe a mão.) Luísa!

Maria (A Praxedes): - Ouvistes? Ah! Praxedes! Que alegria! Estamos salvos! (Segura-lhe o rosto e dá-lhe uma porção de beijos.)

Ato quarto

Cena XI

Praxedes: - Então abandonas todos os teus direitos, todas as tuas obrigações, todos os teus deveres?

Luísa: - Tudo; exceto a felicidade de criar e educar meu filho¹⁷⁴.

Aqui não pretendemos aprofundar as discussões sobre as ideias introduzidas nessa peça, mas sim compreender como elas estão presentes na estrutura do texto dramático. Ideias que falam sobre família, comportamentos, casamento, relações amorosas, profissão, religião, política, moda, progresso, entre outros. Na peça em questão, o casamento é o destaque e com ele vem o comportamento da mulher na sociedade, que se encontrava em processo de mudanças políticas e econômicas. A peça remete-se ao Rio de Janeiro do final do século XIX.

¹⁷⁴ Referência à peça *As doutoras* de França Júnior, escrita em 1887 na cidade do Rio de Janeiro. *As doutoras* é uma comédia de costumes. Tal peça foi uma das primeiras encenadas no recém-inaugurado palco do Theatro José de Alencar em setembro de 1910 pela Companhia Lucília Perez. Sua apresentação foi destacada pelos jornais diários da cidade de Fortaleza. In: JÚNIOR, França. **Teatro de França Júnior II**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação de Arte, 1980, p. 224-291.

Nos primeiros atos da peça, a protagonista Luísa defende a sua profissão, a de médica, em diálogo com sua mãe Maria. Esta já se havia mostrado contra o trabalho da filha em conversa com seu marido Manuel Praxedes, que, por sua vez, mostrou-se orgulhoso e favorável à escolha de Luísa. A família moderna torna-se um obstáculo para a protagonista. Assim surgem os conflitos.

A situação era a seguinte: Luísa, formada em Medicina, casa-se com um colega de banco acadêmico, Dr. Pereira. Os dois seguem o trabalho de médico e, portanto, ambos trazem os proventos para o lar. Luísa e Dr. Pereira constituíam uma família moderna, segundo o próprio pai da protagonista. Essa família moderna contrastava com a estrutura familiar tradicional, que era defendida pela mãe de Luísa, na qual o homem trabalha e a mulher cuida da casa e dos filhos. Na estrutura moderna, a mulher não era apenas esposa e mãe, ela exerceria uma profissão, antes ocupada apenas por homens, e acabava por dividir com o marido as mesmas obrigações profissionais, mas a ela ainda restavam os serviços domésticos, algo que aprofundaremos no próximo capítulo. Contudo, destacamos que essa igualdade profissional entre a esposa e o marido torna-se um obstáculo para o casamento da protagonista.

A situação muda: Dra. Luísa e Dr. Pereira disputavam pacientes e discutiam sobre os diagnósticos. Eles dividiam o mesmo espaço de trabalho, estudaram e conheciam os sintomas das doenças e as novas técnicas da Medicina. As brigas no meio profissional eram trazidas para o casamento. Afinal, quem era o chefe da família? O chefe da família era o homem. Isso era reconhecido pela sociedade, apesar de a mulher trazer proventos para o lar. Dr. Pereira não se sentia como chefe da família, a sua esposa estava ocupando o seu lugar; assim, um “mal estar” é gerado. As discussões tornam-se cada vez mais constantes. O casamento entra em crise:

Sem dúvida, falar é fazer, portanto agir. Falar dramaticamente (dialogar modificando) é sem dúvida, *agir* dramaticamente. Supondo-se que o diálogo contém elementos que modificam os interlocutores, deve-se concluir que, pela troca de palavras, o personagem A, que estava na posição 1, passou para a posição 2, e o personagem B, que estava na posição 3, passou para a posição 4 (por exemplo). Ora, se houve mudança de posição, houve movimento. Se houve movimento, houve ação. Se tudo isso estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve ação dramática¹⁷⁵.

Vejamos o exemplo da peça em foco: o personagem A, Dr. Luísa Praxedes, estava na primeira posição, que era a de médica recém-formada, passou para a segunda posição, a de

¹⁷⁵ PALLOTTINI, Renata. Op. cit., p. 41.

resignação ao seu papel social de mãe, esposa e dona de casa; já o personagem B, Dr. Pereira, estava na terceira posição, que era a de marido da Dr. Luísa Praxedes e passou para a quarta posição, a de médico e chefe de família. Essas mudanças dos personagens davam o movimento do texto dramático, ou seja, produziam a ação dramática.

Desse modo, a qualidade do texto dramático está relacionada com as mudanças de posicionamento dos personagens, que são carregados de subjetividade, pois se referem às formas de pensar e agir do próprio dramaturgo e dos atores, diretores, produtores e do público do espetáculo teatral. Essas mudanças estão presentes na ação dramática, elas dão ritmo ao espetáculo teatral. Quanto mais conflitos, mais serão as mudanças de posicionamento dos personagens e, conseqüentemente, mais ação. Dessa forma, quanto mais dinâmica se usasse para constituir as peças, mais elas atraíam o público, pois o teatro não deixa de ser um entretenimento em boa parte das sociedades.

Voltemos à peça em destaque: a ideia central gira em torno da crise no casamento da protagonista, que era provocada pelas disputas profissionais do casal. A partir daí surgiram referências ao progresso e à família. Esses temas não foram apresentados aleatoriamente. O dramaturgo está inserido numa determinada sociedade, no caso específico, o Rio de Janeiro do final do século XIX, que o entusiasma na construção do seu texto dramático. Assim sendo, França Júnior expôs suas opiniões sobre as mudanças que estavam ocorrendo na então capital federal do Brasil e como elas afetavam os comportamentos cotidianos da sociedade carioca. Em breves palavras, o dramaturgo propõe que o progresso trazia uma nova estrutura familiar, que entrava em choque com a família tradicional e deixa bem claro seu pensamento: a mulher não poderia exercer o papel do homem na sociedade. Aqui, o antigo prevalecia sobre o novo. Era o conflito entre os antigos e os novos costumes, que também estava presente na sociedade fortalezense do período em tela.

Nesse sentido, o dramaturgo projeta suas perspectivas sociais nas vontades dos personagens e os julga. Essas vontades variam conforme as intenções do dramaturgo: para quem escreve, onde e em que época. Alguns procuram o reconhecimento do público e/ou dos críticos, já outros buscam a conscientização social ao combater a ordem vigente ou, ao contrário, defendem a legitimação dos setores dominantes da sociedade. Contudo, o texto dramático é criado por alguém, mas ele não pertence unicamente a este último. Ele se transforma com o processo histórico na sua dramaticidade e teatralidade, como afirmava Patrice Davis:

A única coisa que se pode afirmar é que cada momento histórico e cada prática dramatúrgica e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de

dramaticidade (maneira de armar os conflitos) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena). (...) Sabemos que cada texto, sobretudo o texto dramático, se metamorfoseia ao longo da história, dá lugar a uma série de interpretações diferentes, às vezes nomeadas em teoria da recepção *concretizações*¹⁷⁶.

Logo, o mesmo texto dramático acaba por adquirir várias interpretações ao longo do tempo. Cita-se novamente, como exemplo, o teatro de William Shaskepeare devido à sua importância histórica, já que o dramaturgo inglês, para muitos, é considerado o maior da história. Suas obras são encenadas até hoje e adaptadas para a linguagem do cinema. Assim sendo, já se percebe que elas não são representadas da mesma forma como no século XVI, já que a teatralidade e a dramaticidade correspondem ao seu momento histórico. A maneira de armar os conflitos e utilizá-los em cena são modificados, pois outros valores são agregados conforme os interesses dos produtores do espetáculo teatral. Aliás, em algumas ocasiões, a mensagem expressa pelo dramaturgo acaba sendo transformada quando levada ao palco. Daí, verificamos a diferença entre o texto escrito, o qual enfatizamos, e o texto encenado.

Assim sendo, o que se pensa, fala e vive no cotidiano também é convertido em escrita através das páginas de jornais, romances, poesias, contos, crônicas e, claro, do texto dramático, entre outros. A escrita é uma forma de discurso, que é utilizado para legitimar ou contestar as ideias morais e os costumes da sociedade, da ordem política vigente, da nação, etc. Vejamos o trecho da peça *A bailarina*:

Ato Primeiro

Cena V

Flor – É isto Rosa, minha mãe me traz atucanada por causa do Malaquias. É cada sermão que só frade em desobriga (pausa). O Malaquias é um rapagão taludo. Pois não é?

Rosa – É um rapaz bem vistoso.

Flor – Diz mamãe que eu só devo casar com um moço da praça; que esta vida de mato não presta.

Rosa – Pois eu gosto tanto dessa vida do sertão, aprecio tanto os nossos campos floridos, a pureza desses ares.

Flor – E eu sou tão feliz aqui. E depois, nasci aqui, aqui me criei, e aqui quero morrer. Sou tão estimada por todos...Hei de ser camponesa a vida inteira.

Cena XI

Flor – Pois fez mal, senhor. Eu não posso ouvir seus galanteios. Estou comprometida com Malaquias.

Elisário – Pois é possível? Está comprometida com o Malaquias? Comprometida? Pois quer deveras unir o seu destino ao daquele tabaréu ignorante?

Flor – É ignorante, senhor. É ignorante, mas é sincero, e leal, como todo sertanejo cearense. Ignora o que sejam a hipocrisia, a astúcia e a covardia, tão conhecidas de certos moços da cidade. Vamos para casa Rosa¹⁷⁷.

¹⁷⁶ PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 194.

¹⁷⁷ Peça *A Bailarina* de Carlos Câmara. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979, p. 35-91.

Essa peça se refere ao sertão e à capital do Ceará. O dramaturgo Carlos Câmara procura valorizar os costumes dos sertanejos em relação aos indivíduos da capital, pois o autor considerava que o progresso estava trazendo os vícios, os quais afetavam a moral e os bons costumes. Desse modo, o dramaturgo acabava por fazer um discurso que, nesse caso específico, convergia com as ideias vigentes e dominantes do período da produção da peça, as quais destacaremos no capítulo seguinte.

No momento, procuramos destacar que o dramaturgo faz um discurso através do texto dramático, independentemente de estar legitimando ou contrariando as ideias morais ou os costumes dominantes de uma determinada sociedade e época. Destarte, em muitas oportunidades, o teatro foi utilizado como forma de luta política e social tanto para questionar a ordem vigente e dominante quanto para legitimá-la. Logo, o texto dramático escrito, por si só, representa um dos discursos presentes na sociedade, na qual foi produzido.

Contudo, o texto dramático possui sua forma de linguagem, que segue uma estrutura identificada em diferentes sociedades. As ideias, ou melhor, o discurso realizado pelo dramaturgo está no desenvolvimento da ação dramática, que acontece a partir da vontade do personagem, conseqüentemente, do próprio dramaturgo, até sofrer as adaptações e modificações feitas pelos atores, produtores e diretores do espetáculo teatral ao longo dos anos. Acerca da relação da ação dramática e da vontade do personagem, Renata Pallottini afirma que:

A ação é a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final. Portanto, a vontade humana que interessa, no caso, é a que tem consciência dos seus objetivos. A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos, consciente do que quer. É a ação de quem *quer* e *faz*. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tornando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano *livre*. Como consequência, (...), o personagem deve responder por todos atos que pratica, os quais, uma vez praticados, tornam-se irreversíveis. É mais uma forma do nos colocar a *liberdade*, a *consciência* e a *responsabilidade* da pessoa moral¹⁷⁸.

Portanto, as consequências dos atos praticados pelos personagens acabam por representar a moralidade e os costumes presentes na sociedade enfatizada no texto dramático e/ou no espetáculo teatral, já que a vontade do personagem é consciente e está carregada de questões morais. Em outras palavras, os personagens são punidos ou exaltados conforme suas

¹⁷⁸ A pessoa moral refere-se ao indivíduo que pensa, ou seja, um indivíduo consciente. Segundo Hegel: “só deste modo a ação aparece como ação, isto é, como realização efetiva de intenções e de fins: intenções e fins com os quais o indivíduo se confunde como parte integrante de si mesmo e que, por conseguinte, também devem aderir antecipadamente a todas as consequências exteriores da sua realização. O indivíduo dramático recolhe os frutos dos próprios atos”. PALLOTTINI, Renata, p. 28-29.

atitudes são percebidas pelos produtores e receptores do teatro, ou seja, eles são julgados. As formas de exaltação ou punição são variadas, contudo, destacaremos o riso por se referir ao gênero teatral de maior receptividade do público fortalezense durante a Primeira República. No caso das comédias de costumes, o riso aparece como a ridicularização ou a exclusão do personagem, que representa um tipo social, pela sociedade. Vejamos o trecho da peça *Zé-Fidelis*:

Primario Ato

Cena VII

Zé Fidelis – Eu bou explicare. Eu qu’ria savêre...se a menina lebaba gosto em m’arrecebere...pur marido...

Branca – Como? Parece-me que ouvi mal?...

Zé Fidelis (à parte) – Agora bai. (alto) Eu qu’ria casare com a menina...Se a menina lebasse gosto...

Branca – Não levo não senhor. E acho muito extravagante um tal projeto.

Zé Fidelis- Mas, menina...O meu amôre...

Branca – Qual amôre, senhor. Deixe-se disso. Dá-me vontade de rir.

Cena VIII

Gogó (entrando) – Então já atirou na marrequinha?

Zé-Fidelis (desolado) – Não foi, seu Doutor. Não foi. Falhou o tiro, seu doutore. Saiu-me p’la culatra.

Gogó (rindo-se perdidamente) – O que, homem?...Ah...Ah...Ah...Ah...

Zé-Fidelis – A menina me achou belho p’ra marido...Belho um diavo...

Gagó – É taco, hein? ...Ah...Ah...Ah...Ah...

Major (entrando) – Im que tu achou graça, rapaz, que está a rir cum tanto gosto?... (vendo Zé-Fidelis) Ah. Foi n’arguma aqui de seu Zé-Fidelis?... (A Fidelis)

Cuma vai o sinhô?

Zé-Fidelis – Mal, seu maiore...vou muito mal...

Major – Quê qui le dói, home?...

Gogó (ao Major) – Dói-lhe a passarinha...Ah...Ah...Ah...Ah...Sabe o senhor, meu pai, que o seu Zé-Fidelis anda com mania de casar?...Ah...Ah...Ah...Ah...

Major (espantado) – De casá? É inzato isto, seu Zé-Fidelis?...

Zé-Fidelis – É, sim senhore.

Gogó – Com a Branca, filha do Bento.

Major – Mas você tá maluco ou qué virá bicho?

Zé-Fidelis – Nan’stou a malucare, e nan quéiro birar vicho. Antonce, seu majore nan aprova?¹⁷⁹

Aos tipos sociais representados por Zé-Fidelis e Gogó, acrescenta-se a Branca, a moça do interior criada para o casamento, e o Major, pai de Gogó e indivíduo influente na região. O Major era tipo de coronel¹⁸⁰. Zé-Fidelis declarava seu amor para a jovem Branca. Sua ação teve uma consequência. Qual? A indiferença da moça, afinal, como um “velho”

¹⁷⁹ A peça *Zé-Fidelis* de Carlos Câmara. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de letras, 1979, p. 161-216.

¹⁸⁰ O coronelismo foi muito presente no território cearense. O coronel relaciona-se com os latifundiários e/ou políticos das classes dominantes. Um “coronel” utiliza a “camaradagem e a articulação do compadrio com seus agregados” como forma de controle social. In. CAMURÇA, Marcelo. **Marretas, molambudos e rabelistas: a revolta de 1914 no Juazeiro**. São Paulo: Maltese, 1994, p. 144.

poderia pedir em casamento uma jovem? Tal ação tornou-se motivo de piada. Branca riu da proposta de Zé-Fidelis. Algo não muito diferente fez Gogó, que acabou por expressar inúmeras gargalhadas. O riso, além de chacota, era sinônimo de reprovação. O Major reiterou com suas palavras o tom de reprovação do riso.

A consequência imposta pelos outros personagens ao Zé-Fidelis representava as ideias morais e os costumes da sociedade cearense da Primeira República. Alguns dos tipos sociais presentes na sociedade cearense estavam sendo representados: o coronel, o advogado, a moça e o caipira. Este último representa um tipo social sem modos e instrução, era o personagem cômico da peça, que também trazia uma ingenuidade relacionada com a pureza do campo, que contrapunha com os vícios da cidade. Contudo, voltemos à ação dramática da peça, na disputa entre o jovem doutor versus um velho sem instrução, qual dos dois seria do agrado da moça Branca?

Nas primeiras décadas do século XX, período da peça em destaque, no Estado do Ceará, a figura do doutor não era o comum, e sim o trabalhador sem instrução. Desse modo, o doutor passava a ser um tipo respeitado, que procurava se diferenciar dos demais, algo que era bastante evidente no interior do Estado, já que esses doutores eram mais raros nessas regiões. Aliás, até alguns anos atrás, alguém com diploma universitário no sertão do Ceará era chamado de doutor. Diferentemente do que acontecia na cidade de Fortaleza, onde esses doutores se faziam presentes pelas praças, cafés, clubes, teatros e redações dos jornais. Então, a jovem Branca inclinou pelo tipo respeitado e raro, doutor Gogó, que, além de tudo, era mais novo. Diferentemente de Zé-Fidelis, que era o tipo popular, mais velho e sem instrução; sendo que tais características o faziam uma figura engraçada. Novamente surgia o conflito entre o novo e o antigo, onde o primeiro predominava sobre o segundo. Contudo, quando o novo ofendia a moral e os bons costumes, o que passava a ser valorizado e enaltecido era o antigo.

Assim sendo, a ação dramática de Zé-Fidelis provocou o riso dos outros personagens, tornando-se uma forma de julgamento e, portanto, o ato de rir representava as ideias morais e os costumes da sociedade. Por sua vez, o próprio dramaturgo, os atores, os críticos e o público, de alguma maneira, estavam avaliando as ações dramáticas dos personagens. No caso específico, o riso acabava por realizar uma diferenciação social entre o doutor e o caipira, que possuía um comportamento espontâneo e sem modos, discrepando dos ideais de civilização e progresso presentes entre os setores dominantes da sociedade fortalezense.

Assim sendo, o riso é um elemento social e é provocado, estando, por sua vez, relacionado com o humor/cômico. Tal elemento está presente na comédia, a qual se caracteriza pela:

Apresentação de duas vontades opostas, ou quando se consegue equilibrar o obstáculo à vontade que deve transpô-lo, tem-se, nesse caso, a *comédia*¹⁸¹.

De variada temática, levam-nos a rir: das atribuições e cuidados dos velhos decrepitos que se casaram com belas jovens (...); dos conflitos matrimoniais, através de um cômico desfile de casais não bem entrosados e para quem o divórcio não trará solução (...); das traições femininas e da credulidade masculina (...)¹⁸².

Portanto, na sua estrutura, a comédia possui certa leveza, através da qual os obstáculos acabam por ser superados. Diferentemente da tragédia, na qual o obstáculo enfrentado pelo personagem principal ou protagonista é intransponível, na comédia, o personagem aparece dividido entre duas vontades opostas, ou melhor, entre o certo e o errado, que é definido pelas ideias de moralidade e pelos costumes de uma determinada realidade sociocultural.

Em muitas ocasiões, essas vontades opostas estavam representando os desejos das camadas dominantes de modo antagônico ao que era praticado pela sociedade. Por exemplo, a Dr. Luísa Praxedes estava dividida entre o papel social da mulher definido pelas camadas dominantes, aqui, acaba por ser o próprio homem, e as práticas femininas durante a virada do século XIX para o XX no território brasileiro, que contestavam o ideal dominante; algo que aprofundaremos no próximo capítulo. Esse antagonismo era representado através das relações matrimoniais, que eram temas recorrentes nas comédias de costumes do período.

Portanto, as comédias de costumes acabavam por representar os padrões de comportamento da sociedade, tanto aqueles que eram praticados como os desejados pelos setores dominantes. No primeiro caso, a prática referia-se aos maus hábitos e era destinada às categorias mais baixas, já o que era desejado se referia à civilização e ao progresso, aspectos que eram destinados à elite, seja ela política, econômica, social e/ou cultural. Essa distinção destacava a hierarquização social existente. Apesar de membros da elite possuírem comportamentos definidos como incivilizados pelos intelectuais, eram os tipos sociais

¹⁸¹ PALLOTTINI, Renata. Op. cit., p. 46.

¹⁸² A autora Célia Berrettini escreve sobre a fase dramaturga de Miguel de Cervantes, o famoso romancista espanhol e autor de *Dom Quixote de La Mancha*. Seus textos dramáticos eram “amostras insuperáveis de realismo e engenho, esses breves quadros populares, quase sempre escritos em prosa, se caracterizam pela graça, desenvoltura, vivacidade e maliciosa ironia”. In. BERRETTINI, Célia. **O teatro de ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 24-25.

populares que provocavam os risos da plateia, como Zé-Fidelis, já destacado, e Eulália, a criada da Dr. Luiza Praxedes da peça *As Doutorinhas*:

Ato Segundo

Cena II

Eulália – Eu não sei se aquilo é descompostura. Olhe os nomes que eu ouço, se não são desaforos de arrancar o couro e cabelo, lá muitos bons para que digamos não são.

Maria – O que eles dizem?

Eulália – É *symfostreia* pra lá, *milogia* pra cá, *raboses*, *coloses*, *futrica*. A menina muito vermelha a dar com os braços, o patrão de olhos esbugalhados a gesticular...

Maria – Ah! São discussões científicas!

Eulália – Pois olhe, senhora, eu sou solteira, em tão boa hora diga e o diabo seja surdo, mas, se fosse casada, e o meu marido me atirasse à cara todas aquelas *ravoses*, *coloses* e *milogias*, e me chamasse *futrica*, sabe o que fazia Eulália dos Prazeres da Conceição de Maria, filha de Engrácia da Porcalhota e do Manuel Tirbúrcio, que Deus haja?...

Maria – Não fazias nada, tagarela.

Eulália – Arrumava a trouxa e ia procurar a minha vida¹⁸³.

A criada Eulália, que Luiza D'Oliveira representou, foi um typo excelente na sua tagarelice gallegã¹⁸⁴.

A personagem Eulália era a criada tagarela, que se intrometia nos conflitos dos seus patrões. Ela entregava suas brigas aos pais da protagonista e aconselhava com sua sabedoria popular. Ao presenciar as discussões científicas, a criada se deparava com palavras desconhecidas e as ignorava, considerando-as ofensivas. As situações construídas pela personagem em destaque tornavam-se burlescas e o público, por sua vez, caía na gargalhada. Os maus hábitos, por vezes jocosos, eram destinados a esses tipos sociais e o riso acabava por ser uma forma de deboche, ou seja, de distinção social:

Porquanto, “todos” (populares ou contrários à postura civilizada e moderna) poderiam ser surpreendidos inexoravelmente pelo riso de zombaria, sendo arrastados à degradação moral para diversão coletiva e pública. (...) Daí então, o objetivo era que a livre manifestação dos sentimentos e intenções deveria ser contida. Pois, era preciso seguir à risca códigos específicos de comportamento enquadrados em regras de civilidade. Com tal fito, os “agentes” da moralidade utilizaram como instrumento de combate àquele, que impedia o “desenvolvimento” social civilizado as folhas pasquinheiras impressas (...) ¹⁸⁵.

Aqui, o humor/cômico ganhava um aspecto ético e moral, em que o desvio das normas de boas condutas era penalizado com o riso e o deboche. Diante dos anseios de

¹⁸³ Peça *As Doutorinhas*. In: JÚNIOR, Joaquim José de França. **Teatro de França Júnior II**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação de Arte, 1980, p. 224-291.

¹⁸⁴ **O Unitário**. Fortaleza, Theatro, 27/09/1910, nº. 1026.

¹⁸⁵ SILVA, Marco Aurélio Ferreira. **Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza (1850-1890)**. Fortaleza: Museu do Ceará: SECULT, 2009, p. 25-27.

civilidade, padrões comportamentais foram sendo definidos e estavam presentes nos códigos de postura da cidade, onde as manifestações espontâneas dos sentimentos deveriam ser contidas. Assim sendo, os comportamentos exagerados eram condenados e ridicularizados, como era o caso da criada tagarela da peça *As Doutoradas*.

Esse humor/cômico presente no teatro e nas folhas pasquineiras acabava por ser uma forma de controle social, que pretendia manter a ordem existente e dominante. Os sujeitos que fugiam a essa ordem eram excluídos do convívio social, inclusive sendo reclusos na prisão da cidade¹⁸⁶. Essa ordem estava relacionada com os ideais dominantes de moralidade presentes na sociedade, que, antes mesmo de seguir os padrões de civilidade, defendia uma família nuclear baseada na religiosidade cristã e uma segregação social. Esta pressupunha que cada indivíduo possuía seu papel na sociedade e deveria ser desempenhado sem mudanças na ordem vigente. Em outras palavras, a criada exerceria essa função pelo resto da vida, portanto, sempre estaria nas camadas consideradas subalternas na hierarquia social.

Além de servir como modelador e regulador dos hábitos por meio do riso, o humor/cômico referia-se à distinção social¹⁸⁷. Os comportamentos inadequados e exagerados eram destinados aos setores populares da sociedade e ridicularizados pelos membros da elite. Estes, por sua vez, com seus anseios de civilidade e etiqueta, sofriam com as zombarias dos ditos populares. Aqui, o humor acaba por ser uma forma de resistência aos padrões de conduta definidos pelas camadas dominantes. Portanto, assim como o humor/cômico era uma forma de manutenção da ordem vigente, também servia como resposta a esta última.

O mesmo acontecia com o teatro e, assim sendo, ele sofria restrições. Nem todos os espetáculos teatrais ganhavam as páginas dos jornais e acabavam por ficar apenas na memória dos seus frequentadores devido a suas ofensas à moral e aos bons costumes propagados pela elite. Aqui, tanto os tipos sociais populares como os membros da fina flor eram motivos de escárnio, que iam desde as divergências políticas aos comportamentos, pois

¹⁸⁶ No rol dos culpados, encontram-se registradas prisões realizadas devido às balbúrdias praticadas nas ruas da cidade de Fortaleza durante o início do século XX. A reclusão, em sua maioria, durava o período de uma noite. Algo que ocorreu com onze moças que circulavam pelas ruas aos gritos. Essa documentação é encontrada no Arquivo Público do Estado do Ceará com as referências: Fundo (Segurança Pública); Série (Rol dos culpados).

¹⁸⁷ “O cômico/riso assumiu um caráter ético-moral, porque existe no intertexto dos seus artigos (folhas pasquineiras e acrescentamos o texto dramático) o que chamamos de ‘humor costumbrista’ (...), que buscava, por meio do riso, corrigir, regular e modelar hábitos. O objetivo era que a livre manifestação dos sentimentos e intenções deveria ser contida. Era preciso seguir à risca códigos específicos de comportamentos enquadrados nas regras de civilidade”. In. SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. **Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza (1850-1890)**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2009, p. 100.

a própria elite não seguia os padrões de conduta de civilidade e moralidade desejada por ela mesma.

Portanto, em muitas ocasiões, a elite possuía costumes semelhantes aos ditos populares, mas somente estes últimos eram responsabilizados pelos maus hábitos e pela falta de civilidade e moralidade na cidade de Fortaleza durante a Primeira República. Desse modo, a elite buscava se diferenciar do restante da população e, como já destacado, um dos meios utilizados era a ridicularização de personagens, como Eulália, que fazia parte dos tipos sociais presentes na capital cearense do período em tela. No entanto, independentemente da hierarquização social, existiam costumes enraizados no cotidiano, no qual a sabedoria popular predominava em detrimento do conhecimento científico:

Ato Terceiro

Cena XV

Eulália (Entrando com o chá) – Aqui está o chazito. Tome, patroa, enquanto está quente.

Maria – Leva isto para dentro!

Eulália – Tome o chá que é muito bom.

Maria – Leva, já te disse... (Eulália sai)

Ato Quarto

Cena VII

Eulália (Entrando com um pires na mão) – Cá está, patroa, cá está. Isto não é nada: o que o pequeno tem é uma dor de barriga.

Maria – O que é que trazes aí no Pires?

Eulália – Algodão queimado com óleo de amêndoas doces, senhora! É um santo remédio. Chimpa-se isto no umbigo da criança e não há dor de barriga que lhe resista.

Luísa – Vamos, Eulália, vamos!

Eulália – O melhor é levá-lo para o berço! (Luísa leva a criança para o berço).

(...)

Luísa – Dir-se-ia que está mais aliviadinho.

Eulália (Aplicando o curativo) – Ora, ora! Daqui a pouco está a dormir que é um gosto. É santo remédio, senhora! Quisera de contos de réis às vezes que fometei o umbigo da menina com isto. Uma ocasião ainda me lembro¹⁸⁸.

Ora, a própria doutora rejeitou o conhecimento científico em virtude da sabedoria popular de sua criada, quando assumiu o papel social idealizado para a mulher. Aqui, aparecia novamente o conflito entre o novo (conhecimento científico) e o antigo (conhecimento popular, que era o tradicional). Entre os relacionamentos amorosos, o conflito entre as novidades trazidas pelo progresso e a civilização e os antigos costumes acabava por ser evidenciado nas comédias de costumes brasileiras produzidas na virada do século XIX para o XX, haja vista as mudanças que estavam acontecendo na época. A partir daí, os dramaturgos faziam os seus discursos em torno da moralidade e dos bons costumes, da civilidade e do

¹⁸⁸ Peça *As Doutorinhas*. In: JÚNIOR, Joaquim José de França. Op. cit., p. 224-291.

progresso, etc. Contudo, ressaltamos novamente que o escrito ganha outros contornos quando encenado.

A escrita faz com que o texto seja relativamente autônomo à vontade do autor, já que suas obras permanecem durante sua ausência. Além disso, o texto dramático é uma obra de arte e, como tal, enfatizamos que:

É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos socioculturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto no ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler¹⁸⁹.

O texto dramático está sujeito a diferentes interpretações, pois, se ele possui suas “condições psicossociológicas de produção”, também há os “contextos socioculturais da leitura”. Na Fortaleza da Primeira República, encontramos uma variedade de textos dramáticos encenados nos diferentes palcos da cidade, das *vaudevilles* francesas às comédias de costumes de Carlos Câmara. Existiam muitas traduções, que por si já mudavam de alguma forma o texto dramático. Algumas sofriam fortes recontextualizações. No circo, por exemplo, as consideradas grandes obras do teatro mundial ganhavam versões em paródias, que muito agradavam o público. Assim sendo, muitos dramas acabavam por virar comédias.

Em outros casos, existia uma preocupação em manter a fidelidade ao texto dramático. Algo que estava relacionado com os ideais de civilização, pois, segundo os intelectuais do período, nos lugares civilizados existia o respeito aos clássicos da dramaturgia mundial e, portanto, não havia espaço para mudanças nas falas dos personagens, ou seja, no texto dramático; algo que era recorrente no teatro produzido na capital cearense, independentemente de ser uma obra de Alexandre Dumas ou de Carlos Câmara, que escreveu suas peças durante o período estudado.

Essas recontextualizações e descontextualizações podem modificar o discurso presente no texto dramático. Afinal, não é mais o dramaturgo falando para seus contemporâneos. Desse modo, Paul Ricoeur distingue o *sentido* e o *referencial* do discurso. O sentido é imanente ao discurso e o referencial é a pretensão de apreender a realidade, ou seja, o seu valor de verdade. Então, o referencial está relacionado com a realidade sociocultural do dramaturgo. Vejamos, como exemplo, a peça *As Doutoradas* de França Júnior:

¹⁸⁹ RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 62.

Ato Segundo

Cena V

Luísa (*Sentando-se à mesa e escrevendo.*) – Não, não, é uma coisa insignificante, um pequeno prolapso da úvula (*Entregando-lhe a receita.*). Tome uma colher de sopa deste remédio três vezes por dia, um logo de manhã, assim que acordar, outra ao meio-dia e outra à noite, antes de se deitar. Mande fazer isto na botica do Nogueira, no Largo da Lapa...¹⁹⁰

A realidade sociocultural do dramaturgo é o Rio de Janeiro do final do século XIX. Ele faz referência às coisas que conhece, como, por exemplo, as boticas no Largo da Lapa. Aqui, ele transfere algo bem específico da sua realidade sociocultural para um texto ficcional. Ele cita um espaço da cidade. Por mais que o texto dramático seja fictício, ele acaba, de alguma forma, referindo-se à realidade. Algo bem evidente nas comédias de costumes, que estamos dando destaque na nossa pesquisa.

Essa peça foi encenada em Fortaleza no ano de 1910. Apesar da diferença espacial e mesmo sociocultural entre o Rio de Janeiro e Fortaleza, alguns elementos podiam ser encontrados em ambas as cidades. Em Fortaleza, as “boticas” não eram no Largo da Lapa, e sim na Praça do Ferreira. Esses detalhes fazem as falas do texto dramático serem modificadas para o espetáculo teatral: “Mande fazer isto na botica do fulano de tal, na Praça do Ferreira (...)”. Porém, existem interpretações em que as mudanças são maiores e mexem no próprio sentido do texto dramático, dependendo da realidade sociocultural do público e não propriamente do dramaturgo.

Dessa forma, ressaltamos a tese de Paul Ricoeur, que consiste em afirmar que a abolição da referência de primeiro nível, feita pela ficção e poesia, é a condição necessária para ser liberada uma referência de segundo nível. Esta alcança o mundo, ou seja, é o *ser-no-mundo*:

*Interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto. De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a este texto único*¹⁹¹.

Os atores representam o *ser-no-mundo* presente no texto dramático. O caráter ficcional abre novas possibilidades de *ser-no-mundo* na realidade cotidiana. Não é um o modo do ser-dado, mas do pode-ser, como define Paul Ricoeur. A realidade cotidiana é modificada nas variações imaginativas que a literatura, no caso, a dramática, atua sobre o real. Nas comédias de costumes, esse *ser-no-mundo* se propõe ser o mais real possível. A intenção é

¹⁹⁰ A peça *As doutoras*. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 224-291.

¹⁹¹ Id. Ibidem, p. 65-66.

representar os hábitos do cotidiano de uma determinada realidade sociocultural. Todavia, o dramaturgo faz uma projeção de mundo. Ele define o que é um bom hábito e um mau hábito conforme sua visão de mundo, que nem sempre corresponde com a realidade sociocultural. O que devemos compreender é justamente esse tipo de *ser-no-mundo* manifestado nas comédias de costumes, que, em muitos casos, acabavam por defender a ordem vigente.

O espetáculo teatral excede o texto dramático. É um conjunto de representação: cenário, figurino, maquiagem, expressão corporal, posição em cena e, claro, as falas. Estas estão ligadas ao texto dramático, mas não submetidas a este. Existe uma diferença entre o texto lido e o texto representado, que não é uma discussão para delimitar se o teatro é literatura ou espetáculo. O teatro é uma linguagem autônoma e não uma subsidiária da literatura.

O texto dramático aparece no contexto da enunciação cênica. Mas, como analisar o espetáculo teatral em Fortaleza durante a Primeira República? Não há registro de vídeo e áudio, então, não podemos ver e ouvir a reação do público. Contudo, os espetáculos foram narrados pelos cronistas e criticados nos jornais:

Entretanto declaramos que mutissimo nos tem agradado a pericia, a maestria, a inexcédível naturalidade, a espontosa execução, a irreprehendível interpretação que cada actor consegue imprimir, consegue realizar no desenpenho do seu papel. Ha vezes que Lucilia Peres num privilegio magnifico de elevação artística domina a platéia, excede por assim dizer a expectativa do público. Tudo é perfeito, é rythmico, é natural, é assombroso na representação dos mais difficeis quadros. A. Ramos, por vezes, faz prodigios, Marzullo empolga, arranca fremitos de entusiasmo e admiração¹⁹².

Esse trecho refere-se às apresentações da Companhia Lucilia Perez no TJA em 1910. O jornal exalta as atuações dos atores e ressalta a boa receptividade do público. Essas apreciações sobre os espetáculos são tendenciosas. As companhias dramáticas originárias da capital federal eram tratadas de maneira formal, já as companhias dramáticas fortalezenses recebiam um tratamento mais informal. Afinal, os artistas, os dramaturgos e os redatores circulavam pelos mesmos espaços da cidade e construíam relações de amizade e inimizades. A análise dos espetáculos está relacionada com as ideias existentes numa determinada época. Existem outras formas de pensar sobre o teatro, que não são as mesmas de hoje.

Esses registros em jornais e crônicas pouco destacavam como o texto dramático foi levado à cena. Contudo, lembramos que, nessa época, os críticos valorizavam a fidelidade ao texto dramático:

¹⁹² **O Bandeirante**. Fortaleza, Companhia Lucilia Peres, 15/10/1910, nº. 12.

Suponha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves. Assim, sendo, cabia ao encenador e aos seus intérpretes a tarefa de mediatizar esse sentido, fazer com que ele fosse apreendido (comoreendido, sentido...) da melhor maneira possível pelo espectador. Daí os critérios de apreciação que visavam, por exemplo, a definir o bom ator em função da sua capacidade de ser este ou aquele personagem¹⁹³.

O texto dramático é um enredo “que se modifica e se enriquece ao sabor de suas peregrinações e das suas sucessivas apresentações¹⁹⁴”. Os atores improvisavam e o público aceitava isso. Essas improvisações partiam, em sua maioria, para o lado cômico, como já destacado. Apesar disso, eles faziam suas apreciações sobre o conteúdo do texto dramático, não como texto representado, mas sim como texto lido. O teatro também é concebido como prática textual. Aqui, o texto dramático entra em cena:

O texto lido não foi ativado por uma voz humana (ou sintética) além de seu autor que não está presente para pronunciá-lo. É ativado no ato de sua percepção, mas de maneira individual e silenciosa.

O texto representado e pronunciado pelo ator já está servido por uma cena e signis prosódicos, visuais, gestuais dos quais já não se pode mais fazer abstração. Ao escutar essa cópia verbal do texto, ao qual ver a situação de enunciação se estabelece e produz em retorno um sentido para o texto, o espectador recebe uma opção muito precisa do mesmo...que fecha a interpretação para outras opções. Por outro lado, esse mesmo espectador recebe do texto dramático propriedades que talvez lhe teriam escapado na leitura (PAVIS, 2010, p. 187).

A visão “textocentrista” já foi criticada por dar importância em demasia ao texto dramático e não perceber os outros aspectos do espetáculo teatral, assim como as teorias que enfatizam a encenação e os outros elementos não verbais foram criticadas por reduzir a relevância do texto dramático no espetáculo teatral. Uma análise do texto representado, por mais que os registros escritos permitam algum tipo de análise, não é a mesma coisa de vê-lo ou ouvi-lo. Contudo, nosso objetivo não é a análise do espetáculo teatral, mas sim como o teatro percebe os costumes e as ideias de uma determinada realidade sociocultural, no caso, a Fortaleza da virada do século XIX para o XX. Então, acabamos por enfatizar o texto dramático, que traz aspectos dessa realidade sociocultural:

Ato terceiro

Cena IV

ÂNGELO — Doente!... E eu longe dela!... Separado dela!... (Erguendo-se.) Não! decididamente não resisto!... É um suplício terrível! ... é uma provação muito superior às minhas forças! Não posso viver sem ela! ... É minha mulher, pertence-me... Rodrigo que vá para o diabo com suas idéias de independência e liberdade! Quero ser desgraçado... trabalhar noite e dia sem descanso para sustentar o seu

¹⁹³ ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998, p. 48.

¹⁹⁴ Id. Ibidem, p. 47.

luxo..., endividar-me..., pregar calotes... sofrer penhoras e vergonhas, mas quero viver com ela!... É preciso que Rodrigo, ao voltar, encontre aqui, formidável, impetuosa, esta revolta do meu amor! Não quero que ele continue a dominar-me! Não sou nenhuma criança! Ela doente, doente e não posso voar para o seu lado! (Senta-se a soluçar.).

Cena V

ÂNGELO — Ah! és tu? Onde foste? Viste-a? Falaste-lhe? Como está ela? Dize-me, dize-me tudo!

RODRIGO — Venho trazer-te uma bela notícia: tua mulher vem aí!

ÂNGELO — Ah!

RODRIGO — Eu vim na frente para preparar-te. É o que estou fazendo! Pronto! Estás preparado! (Ângelo, sem responder, sorri e abraça-o.) Vais cair das nuvens: fui o primeiro a promover esta reconciliação. As coisas mudaram inteiramente de face...

ÂNGELO — Mas Henriqueta onde estava?

RODRIGO — Ali no Vista Alegre..., com os pais... Dona Isabel veio cá disse-me que ela estava doente..., fui vê-la.

ÂNGELO — E então? o seu estado é grave?

RODRIGO — Grave, não: interessante.

ÂNGELO — Interess? ...(Compreendendo.) Deveras? Ela está?

RODRIGO — Está, sim! Não vês a minha alegria? Agora, que vocês vão ter um filho, conto que serão felizes!

PAI JOÃO — Um filo... Pai Zoão vai vlê nascê mase um!

ÂNGELO — Mas onde está ela? (Dá um passo para sair.)

RODRIGO (Embargando-lhe a passagem.) — Não é preciso. Os pais vêm trazê-la. Olha! eles aí estão! (Falando para dentro.) Façam favor! Venham cá para o terraço. (Entram Isabel e Ludgero, este resabiado.)¹⁹⁵.

O 3º e ultimo acto se passa no morro S. Theresa, em casa de Rodrigo, onde se acha Ângelo, divorciado há 20 dias e prezo de uma insomnia terrível. Eram as labaredas do amor, que as cinzas do divórcio apenas encobriam. (...) O infeliz marido, doente de amor fica em desespero, porém Rodrigo volta a anunciar-lhe que Henriqueta se acha em estado ‘interessante’ e que a reconciliação está feita. Ângelo, louco de prazer, abraça o seu amigo, vem em seguida o sogro pedir-lhe perdão e entregar-lhe novamente o dote de Henriqueta, que Rodrigo não deixa Ângelo receber, o maldito dote que fora a grande desgraça do casal¹⁹⁶.

As citações referem-se à peça *O Dote* de Arthur de Azevedo, sendo que a primeira refere-se a um texto dramático. Para compreendê-lo é necessário situar quem fala e com quem: Ângelo e Rodrigo, o primeiro é o protagonista da peça e o segundo o seu amigo, que foi responsável pelo seu divórcio. É necessário também perceber qual o objetivo e a palavra que desemboca em uma ação. O objetivo do diálogo é resolver o conflito amoroso do protagonista. A palavra que gera a ação é “interessante”, uma vez que Henriqueta, a ex-esposa, estava grávida. Ângelo fica feliz e os sogros vão à casa de Rodrigo para promover a reconciliação do casal. Situamos os acontecimentos. Entendemos os motivos que levaram às ações dos personagens. Ao fazê-lo, podemos compreender as ideias e os costumes que estão expressos no texto dramático ou, como diz Ricoeur, “o ser-no-mundo manifestado diante do texto”.

¹⁹⁵ Peça *O Dote* de Arthur de Azevedo.

¹⁹⁶ **O Unitário**, Fortaleza, o dote, 24/10/1910, nº. 1025.

A segunda citação nos remete a uma crítica de jornal, que é mais uma leitura do texto dramático, esta nos dá outras interpretações. É nesse sentido que nossa pesquisa recorre aos jornais e às crônicas, e quem os escreve exerce uma função na sociedade, são aqueles considerados *os intelectuais*.

Em meados do século XIX, a instrução pública no Ceará vai ganhando novas instituições. O ensino secundário cresce na capital cearense. Aparecem os estabelecimentos de ensino. Alguns eram ligados ao governo, como, por exemplo, o Liceu do Ceará¹⁹⁷. Outras eram particulares: Ateneu Cearense (1863), Colégio da Imaculada Conceição (1864), Panteon Cearense (1870), Colégio Cearense (1870), Colégio Universal (1875), Colégio São José (1876), Instituto Cearense de Humanidades (1879), Partenon Cearense (1882), etc¹⁹⁸. O ensino secundário proporcionou uma socialização entre os estudantes do período; estava consolidando uma classe de intelectuais, estes, por sua vez, possuíam convergências e divergências políticas, científicas, literárias, culturais, etc. No entanto, reforçavam uma “hierarquia social fundada em práticas culturais europeizantes¹⁹⁹”.

Os estudantes secundaristas formavam diferentes agremiações, inclusive companhias dramáticas. Eram através dessas que ideias provenientes da Europa circulavam pela cidade de Fortaleza, a *Academia Francesa* foi um exemplo. Já pelo nome se destaca a influência francesa, principalmente através dos filósofos franceses Comte e Taine. Essa classe letrada e/ou intelectual estava ganhando respaldo na sociedade cearense.

Boa parte desses estudantes secundaristas concluíram seus estudos. Alguns foram para o Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Lisboa ou Paris para adquirir o título de bacharel em Direito ou Medicina. Muitos retornaram ao Ceará e exerciam funções em cargos públicos e jornais. Em 1903, a capital cearense ganhou sua Faculdade de Direito. Os secundaristas não precisavam mais sair do Estado para completar seus estudos. Cresciam os bachareis em Direito e seu prestígio pelo Ceará. Contudo, o acesso a esse nível de instrução era para a minoria, na qual estavam os filhos dos “coronéis”, como o personagem Gogó da peça *Zé-Fidelis*.

¹⁹⁷ “A lei n. 304 de julho de 1844, sancionada pelo Presidente da Província José Maria da Silva Bittancourt, estabeleceu a criação do Liceu do Ceará. Este (...) comporia das seguintes cadeiras: ‘philosophia racional e moral; rethorica e poética; arithmetica; geometria; trigonometria; geographia e história; latim; francez e inglez’. Tendo uma congregação composta pelos professores que ministrariam as cadeiras mencionadas e organizariam os respectivos estatutos, estes teriam que ser aprovados pela Assembléia Provincial. O mesmo governo nomearia um diretor, um secretário e um porteiro.” In. **Documentos**. Revista do Arquivo Público do Estado do Ceará. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2008, nº. 05, p. 12-13.

¹⁹⁸ **Documentos**. Op. cit., p. 22.

¹⁹⁹ OLIVEIRA, Almir Leal. **Universo letrado em Fortaleza na década de 1870**. In. SOUZA, Simone, NEVES, Frederico Castro. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 37.

Em contrapartida, a maioria da população era de “iletrados”. O ensino secundário era privilégio de poucos. No entanto, antes de chegar ao nível secundário na capital cearense, tinha o ensino primário. Havia escolas primárias espalhadas por todo o Ceará. Algumas eram na própria casa das professoras, pois, até então, a maioria dos professores primários eram mulheres, diferentemente dos professores secundaristas, que eram homens. Aqui, verificamos a diferenciação de gênero, que costuma estar bem definida nas comédias de costumes durante a Primeira República. A frequência dessas escolas primárias era pouca; os estudantes matriculavam-se, mas logo desistiam para auxiliar os pais nos negócios da família. No caso do interior do Estado, os estudantes saíam das escolas para a lavoura, tanto era assim que se observava uma frequência maior de meninas, apesar de elas também auxiliarem suas mães no serviço doméstico. Portanto, completar os estudos era algo difícil para a maioria da população em todo o Ceará²⁰⁰.

No entanto, um grupo de intelectuais foi se formando na capital cearense, do qual faziam parte os dramaturgos. A seguir, procuramos compreender o que era esse grupo intelectual e destacar aqueles que se envolveram com o teatro.

3.3 Os intelectuais: os profissionais do pensamento

Durante o século XIX, verificamos, no Brasil, o surgimento e a consolidação de um grupo de intelectuais, que estavam relacionados com a emergência da sociedade civil e de sua organização cultural²⁰¹. Acerca da sociedade civil, enfatizamos que:

Essa sociedade civil é o fato de, através dela, ocorrerem relações sociais de direção político-ideológica, de hegemonia, que – por assim dizer – “completam” a dominação estatal, a coerção, assegurando também o *consenso* dos dominados (ou assegurando tal consenso, ou hegemonia, para as forças que querem destruir a velha dominação). (...) A “organização da cultura”, em suma, é o sistema das instituições da sociedade civil cuja função dominante é a de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo²⁰².

²⁰⁰ No Arquivo Público do Estado do Ceará encontra-se uma documentação referente à Instrução Pública dos anos de 1834 a 1889.

²⁰¹ Esses termos “sociedade civil” e “organização cultural” estão relacionados com os escritos de Antônio Gramsci, o qual desenvolve trabalhos acerca das questões dos intelectuais e da relação deles com os mecanismos de reprodução cultural (sistema educacional, jornalismo). Baseado em Gramsci, Carlos Nelson Coutinho analisa o desenvolvimento dos intelectuais da sociedade brasileira. A partir daí verificamos como os intelectuais foram atuando em diferentes áreas da sociedade brasileira (política, educação, religião, arte, etc.). O que nos interessa é a atuação desses intelectuais no teatro, que não foram poucas. In COUTINHO, Carlos Nelson. Op. cit.

²⁰² Id. Ibidem, p. 16-20.

Na sociedade civil, existem ideias hegemônicas que podem ser de forma coercitiva ou consensual. A legitimação (garantida ou contestada) de uma formação social e de seu Estado precisa de um consenso dessa sociedade civil. Para isso acontecer, a sociedade civil possui seus “aparelhos de hegemonia” (igrejas, universidades, sindicatos, partidos, etc.). Alguns desses são vinculados ao Estado, que procura desempenhar certa dominação. Já outros surgem a partir das intensificações das lutas sociais e acabam por se tornarem contrários ao poder exercido pelo Estado.

As tramas complicadas e plurais da sociedade civil resultam na organização da cultura, que não está diretamente submissa ao Estado. Essa organização da cultura pressupõe a existência de “organizações culturais”, que são instituições com a finalidade de difundir ideias e costumes, como, por exemplo, as editoras, os jornais, os grupos teatrais, etc. Nesse processo de difusão, existe a construção de uma hierarquização cultural e social. Assim sendo, os indivíduos são aceitos pelas suas posses, poder político e função cultural, já outros são excluídos por contrariar o “padrão hegemônico”. As próprias organizações culturais sofrem com essa hierarquia presente na sociedade civil; como exemplo disso, temos os grupos dramáticos, que adquirem certo prestígio social em detrimento de outros por motivos que variam entre os interesses políticos e os culturais.

Resumidamente, “não pode existir sociedade civil efetivamente autônoma e pluralista sem uma ampla rede de organismos culturais; e vice-versa²⁰³”. No contexto de construção da sociedade civil, emergia a urgência da formação de um grupo de intelectuais, já que eram os produtores das organizações sociais. Portanto, eles não estavam exclusivamente ligados ao Estado, mas também aos grupos sociais (origem ou adoção) que representavam. Foi aparecendo o intelectual de partido, o intelectual ligado ao sindicato, o intelectual que trabalha no jornal e nas editoras, o intelectual do teatro, entre outros²⁰⁴.

Para Norberto Bobbio, os intelectuais possuem uma função política, ou seja, devem participar dos embates políticos. Entretanto, o mesmo afirma que a construção cultural pelos intelectuais não significa dizer que também é política. Ora, cultura e política são categorias distintas, mas uma influencia a outra. No caso específico do teatro em Fortaleza durante a Primeira República, destacamos que as ideias morais e os costumes representados se

²⁰³ COUTINHO, Carlos Nelson. Op. cit., p. 20.

²⁰⁴ Gramsci o denomina de “intelectual orgânico”. “Sem necessariamente perder sua autonomia e sua independência de pensamento, o ‘intelectual orgânico’ tem uma maior consciência do vínculo indissolúvel entre sua função e as contradições concretas da sociedade”. Id. Ibidem, p. 19-20.

referiam às relações sociais e ao poder ideológico²⁰⁵ construído que faziam parte da cultura e do social, não somente do político, como, por exemplo, a questão feminina tão presente nas comédias de costumes. Apesar disso, os intelectuais fortalezenses do período em tela se posicionavam politicamente, como verificamos no capítulo anterior, mas esses mesmos definiam padrões de comportamentos que iam da esfera pública à privada.

Assim sendo, os intelectuais acabavam por construir um poder ideológico. Segundo Bobbio, essa construção do poder ideológico pertencia aos intelectuais “ideólogos” e não aos “expertos”, já que:

Os ideólogos são aqueles que elaboram os princípios com base nos quais uma ação é justificada e, portanto, aceita – em sentido forte, a ação é “legitimada” – pelo fato de estar conforme os valores acolhidos como guia de ação; os expertos são aqueles que, iniciando os conhecimentos mais adequados para o alcance de um determinado fim, fazem com que a ação que a ele se conforma possa ser chamada de racional segundo o objetivo (...) quem, levando em conta todas as informações que os expertos podem oferecer, escolhe esse meio e não outro realiza uma ação racional com respeito ao objetivo²⁰⁶.

Portanto, os intelectuais ideólogos produzem ideias, símbolos e visões de mundo que definem formas de agir. Não deixam de ser ideias morais, já que o indivíduo atua moralmente em sociedade; assim, podemos falar em ideias morais.

Se os expertos usam seus conhecimentos técnicos, os ideólogos usam as palavras e mesmo a imagem. Dessa forma, aparecem os jornais, as charges, as revistas e, obviamente, o teatro. Portanto, os intelectuais criam e transmitem ideias morais ou visões de mundo que interferem na forma de pensar e praticar o teatro, acrescenta-se que esses mesmos intelectuais estão influenciados pelas ideias, símbolos e visões do mundo já existentes na sociedade. A construção do poder ideológico está na sua própria transmissão. Por exemplo, dramaturgos como França Júnior e Carlos Câmara legitimavam as ideias morais dos setores dominantes através do teatro. Em meio às mudanças que ocorriam tanto no Rio de Janeiro como em Fortaleza, os dramaturgos defendiam as ideias morais cristãs e os antigos costumes quando essas mudanças ofendiam a ordem social vigente. Essa ideia predominava em outros meios de transmissão do poder ideológico, os quais eram utilizados pelos intelectuais, como, por exemplo, os jornais da cidade de Fortaleza durante a Primeira República.

²⁰⁵ “(...) ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra.” In. BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. In. BOTELHO, André. Op. cit., 95.

²⁰⁶ Id. ibidem, p. 101.

Assim sendo, os intelectuais foram se fazendo necessários na sociedade brasileira, principalmente com a finalidade de legitimar a ordem vigente. No Brasil, a independência resultou de manobras políticas realizadas “pelo alto”, um golpe palaciano, e não de um acionamento prévio da sociedade civil, ainda inexistente nesse período. Esse processo não mudou substancialmente o cenário, mas a própria independência e o desenvolvimento econômico proporcionaram novas questões: como legitimar a “nação” que estava surgindo? Primeiramente, era necessário estabelecer a nova ordem política, o Império. Era necessário divulgá-lo e, para isso, meios foram aparecendo: jornais, panfletos, discursos ao ar livre e mesmo o teatro. Boa parte dos indivíduos que participavam desses meios eram bacharéis em Direito, ou seja, aqueles que acabariam por ser considerados como intelectuais:

Toda sociedade (tribo, cidade, Estado-nação, império, civilização) tem seus profissionais do pensamento, da cultura, da escrita – ou, pelo menos, da palavra cultural, mítica e sagrada –, cuja função é produzir e transmitir no espaço e no tempo os discursos que garantem a identidade do grupo, os valores centrais de coletividade²⁰⁷.

Então, tornou-se imperativo estabelecer e consolidar uma classe de intelectuais. Eles eram os “profissionais do pensamento”, que desenvolveriam os discursos favoráveis às ideias, símbolos e visões coletivas de mundo. Era o que o Brasil buscava no momento pós-independência: um sentido de coletividade, que convergia com os interesses das camadas dominantes. Contudo, nem todos os intelectuais seguiam as ordens vigentes, pois existiam aqueles contrários que acabavam por questioná-las.

Assim sendo, durante o século XIX, muitos destes intelectuais buscaram consolidar a independência do Brasil, ou melhor, a nação brasileira. Algo que perdurou durante o processo de Proclamação da República e da legitimação desta na virada do século XIX para o XX. Nessa busca de legitimar a nação brasileira, os intelectuais defendiam a construção de um teatro nacional:

A única cena onde se representa em nossa língua ocupa-se com *vaudevilles* e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional.

Deste modo ficamos reduzidos unicamente ao teatro italiano, para onde somos obrigados, se não preferirmos ficar em casa, a dirigirmo-nos todas as noites de representação, quer *cante* a Casaloni, quer *encante* a Charton, quer *descantem* as coristas. Tudo é muito bom, visto que não há melhor (ACP, p. 685)²⁰⁸.

²⁰⁷ LECLERC, Gérard. Op. cit., p. 15.

²⁰⁸ ALENCAR, José. **Ao correr da pena: Obra completa**. Rio de Janeiro. Aguilar, 1960, vol. 4. In. FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 02.

(...) preciso oferecer combate a uns tantos preconceitos, lutar corajosamente contra o ridículo, que neste singular país é inseparável de toda a ideia cujo fundo não seja comercial ou político, afrontar com denodo a maledicência de uns, a desconfiança dos outros, a estupidez de muitos...é mister muita abnegação, muito sacrifício, mas não importa, a Sociedade “Teatro Brasileiro” não recuará diante desses tropeços, e irá por diante, quer tenha de afastar do seu caminho uma barra de ferro ou uma aluvião de lama²⁰⁹.

Esta homogeneidade de pensamentos, veio provar que o Brasil só ao fim de 23 anos de Republica feita, sentiu a necessidade de solver o problema teatral, e que Portugal logo pôde, depois de dirigido por um governo republicano, pôz em decreto uma reforma do ensino da Arte de Teatro...²¹⁰.

Esses trechos criticam a situação do teatro brasileiro. Em sua maioria, as peças eram traduzidas e pouco se tinha da produção nacional em meados do século XIX, algo que foi enfatizado pelo romancista e dramaturgo José de Alencar, como já mencionado. Desse modo, não importavam as vertentes contrárias (ligadas às ideias europeizantes), era necessário desenvolver o teatro brasileiro como forma de simbolizar a consolidação da nação brasileira, posteriormente República. Nesse sentido, apareceu o dramaturgo Arthur de Azevedo, que criticava os opositores à Sociedade “Teatro Brasileiro” no final do século XIX; pois, assim como José de Alencar, defendia a construção de um teatro nacional durante os primeiros anos da República.

Esses discursos em torno da construção do teatro brasileiro, que atravessaram o período imperial até o republicano, repercutiram em todo o território nacional. No início do século XX, o jornal *A Republica* da capital cearense destacava os problemas do teatro no Brasil, que perpassavam pelos comportamentos inadequados do público e pela falta de incentivo das gestões públicas, apesar de ser um periódico situacionista. Assim sendo, o mesmo enaltecia a figura do cearense e afirmava que este poderia construir o seu teatro, conseqüentemente, o nacional. Essa consolidação do teatro brasileiro era destinada aos ditos intelectuais, que também procuravam conquistar o seu prestígio na sociedade brasileira durante o século XIX.

Entretanto, como estabelecer e consolidar essa camada de intelectuais? A princípio, criaram-se instituições de ensino superior no território brasileiro. No período colonial, os poucos intelectuais existentes eram formados essencialmente na metrópole portuguesa. As ciências jurídicas dominaram as primeiras instituições de ensino superior. O

²⁰⁹ Arthur de Azevedo em *O Theatro*, 28/03/1895. In. NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. *O teatro: crônicas de Arthur de Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009, p. 48.

²¹⁰ *A Republica*, Fortaleza, O teatro português e o teatro brasileiro, 28/07/1911, nº. 171.

bacharelismo tomou conta dos intelectuais brasileiros. Com um número grande de bacharéis, estes acabaram por exercer outras funções.

O aumento do número dos intelectuais trouxe consigo um princípio de um mercado cultural. Afinal, eles acabaram por exercer funções nas tipografias dos jornais, nas salas de aula do ensino secundário e superior, nas gráficas, nos teatros, entre outros. Assim sendo, uma organização da cultura se inicia no território brasileiro, mas de forma rudimentar.

Numa sociedade escravista, os intelectuais não possuíam muitos espaços. Quando não eram utilizados pelos latifundiários escravocratas em suas atividades administrativas, restava-lhes aceitar a agregação pelas classes dominantes e tornarem-se funcionários públicos. Esses latifundiários faziam parte dessas classes dominantes que controlavam o Estado. Impulsionavam uma cultura meramente ilustrativa, já que não precisavam legitimar sua superioridade através das pelejas de idéias; porém, tal ato servia para proporcionar um status aos intelectuais e aos seus mecenas.

As relações dos intelectuais com seus mecenas e as classes dominantes frequentemente possuíam uma feição de favor pessoal. Os intelectuais ligavam-se aos poderosos e estes lhes concediam empregos e outros tipos de benefícios. Os mecenas patrocinavam os estudos de intelectuais oriundos das camadas menos favorecidas da sociedade. Em retribuição, eles trabalhavam em seus negócios e defendiam seus ideais de moral. Havia também os intelectuais nascidos em berços abastados que defendiam os interesses das suas classes. Muitos desses não exerciam uma função constante, já que, ao mesmo tempo, eles escreviam em jornais, participavam de peças teatrais, formavam grêmios literários e assim por diante. Apesar do exercício de diferentes atividades, os intelectuais construíram uma imagem de ociosidade, como destaca Carlos Nelson Coutinho:

É verdade que essa situação de subordinação pessoal às classes dominantes era disfarçada pelo *status* relativamente elevado atribuído à condição de intelectual. A posse de cultura era um meio de distinção para os homens livres, mas não proprietários, que não queriam se dedicar a um trabalho efetivo, já que o trabalho era marcado pelo estigma da condição escrava. Ser intelectual era ser ocioso; precisamente na possibilidade de desfrutar desse ócio é o que residia o traço de distinção, o *status* superior do intelectual. E esse *status*, ao mesmo tempo em que servia de disfarce para a posição dependente do intelectual, acentuava o caráter ornamental da cultura dominante da época²¹¹.

Nesse trecho, Coutinho define o que era o intelectual da sociedade brasileira no período imperial no início da República: um indivíduo com certo prestígio social, alheio ao trabalho e um ser ocioso, mas dependente das classes dominantes. Portanto, os intelectuais, na

²¹¹ COUTINHO, Carlos Nelson. Op. cit., p. 24.

maior parte do tempo, discursavam nas páginas dos jornais e nas revistas, nas poesias, nos textos dramáticos, etc., em favor das camadas dominantes da sociedade. Estas, por sua vez, não eram homogêneas. Existiam os interesses políticos e econômicos que geravam os conflitos, como, por exemplo, as disputas entre Accioly e Paula Rodrigues-Pessoa, membros das classes dominantes da sociedade cearense da virada do século XIX para o XX.

Dessa forma, a sociedade brasileira vai sendo formada a partir de hierarquias sociais. Algo que atinge a camada dos intelectuais. Existia uma elite intelectual que fazia parte do discurso hegemônico, o qual procurava guiar a vida social, e estava ligada aos indivíduos que exerciam alguma forma de influência política, social e cultural. Em contrapartida, tinham os intelectuais que rejeitavam esse discurso. Eram opositores e geravam disputas, principalmente voltadas para os interesses políticos e econômicos. Dentre esses intelectuais, alguns não participavam de nenhum tipo de agremiação (literária, científica, dramática, etc.), tornavam-se independentes. Outros estavam ligados às lutas populares, como, por exemplo, José Marrocos, no Ceará. Ele fundou o jornal *O Rebate*, que passou a defender a emancipação de Juazeiro e ficou ao lado de Padre Cícero e Maria de Araújo, quando se envolveram no suposto milagre da hóstia.

Aliás, no Ceará, os intelectuais ganharam destaque no final do século XIX e início do XX. Eles, em sua maioria, faziam parte dos setores médios da sociedade. A Faculdade de Direito no Ceará só foi fundada em 1903 sob a vigência do governo acciolino. Daí, os intelectuais cearenses procuraram suas formações em cidades como o Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Lisboa ou Porto e Paris²¹². Alguns desses intelectuais fixavam residência no local de seus estudos, mas a maioria voltava para o Ceará. Eles acabavam por trazer as ideias que circulavam nessas cidades e por ocupar os cargos públicos, como, por exemplo, juiz de comarca, professores do Liceu do Ceará²¹³, secretários, etc. A maioria dos que exercia esses cargos eram oriundos das camadas mais abastadas da sociedade fortalezense. Mas, nem todos seguiam por esse caminho. Havia aqueles voltados para os jornais e as artes, já que não estavam ligados ao governo.

Assim sendo, as ideias abolicionistas, do racionalismo filosófico, de ordem e progresso, do cientificismo e evolucionismo, do nacionalismo republicano, de civilização e contrárias (rompimento com os anseios de progresso e civilização) influenciavam as

²¹² CARDOSO, Gleudson Passos. **Literatura, imprensa e política (1873-1904)**. In. SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro Neves. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 55.

²¹³ “A lei nº. 304 de julho de 1844, sancionada pelo Presidente da Província José Maria da Silva Bittancourt, estabeleceu a criação do Liceu do Ceará.” In. LIMA, Camila, MONTEIRO, Renata e FILHO, Sergio William. **Documentos da Instrução Pública no Ceará (1833-1889)**. In. **Documentos**. Revista do Arquivo Público do Estado do Ceará. nº. 5. Fortaleza: APEC/SECULT, 2008, p. 12.

agregações literárias e científicas, que estavam surgindo em Fortaleza na virada do século XIX para o XX²¹⁴. Alguns pesquisadores falavam em efervescência cultural, mesmo em uma cidade tão provinciana. Não uma efervescência aos moldes parisienses, mas não podemos desconsiderar a produção cultural desenvolvida por essas agregações. Elas eram centros de discussões de contestação ou legitimação da ordem vigente. Produziam textos científicos e literários em suas revistas e jornais, nos quais difundiam suas ideias morais. Suas sedes eram espaços de sociabilidade para os intelectuais cearenses.

Nesse período, os intelectuais pertenceram a uma geração que eles próprios denominaram de “Mocidade Cearense” e os “Novos do Ceará”. Os primeiros, em grande maioria, estavam vinculados às camadas sociais mais abastadas da sociedade fortalezense, apenas alguns de seus membros eram oriundos dos setores mais baixos. Defendiam ideais civilizatórios e progressistas. Os segundos estavam associados ao “campesinato emigrante na capital e às classes suburbanas, entusiasmados com a ideia de democracia e oportunidade de ascensão social pelo mérito (pregadas pelo movimento republicano)²¹⁵”.

Dentre essas agregações, citamos: a Academia Francesa, sua duração foi apenas de três anos (1872 a 1875). Seus membros faziam parte da Mocidade Cearense. Eles eram engajados na vida política e social:

A proposta da Escola Popular, de “educar o proletariado”, pôs em evidência a tarefa educativa da ciência, do conhecimento verdadeiro, que tem, entre suas obrigações, a de encaminhar os espíritos para uma diretriz do progresso²¹⁶.

Eram influenciados por Auguste Comte e seu sistema filosófico: o positivismo. Combatia os setores mais tradicionais da sociedade fortalezense, como a Igreja. Um de seus fundadores foi o historiador Capistrano de Abreu:

Uma nação, nobre de instintos, intrinsecamente fraca, foi levada por sua situação marítima, pelas suas forças históricas, a conquista e descobertas. Cabral dá-lhe um mundo, que, a princípio desdenhado, acaba por atrair a emigração. Os portugueses não compreenderam que uma sociedade independente surgiria fatalmente, ou antes, fizeram tudo para impedi-la. (...) Aparentemente a explosão emancipadora derrocou seus planos, mas vimos que, revolução simplesmente política, sua ação foi antes funcional do que orgânica. Embora benéfico, o impulso foi importante²¹⁷.

²¹⁴ CARDOSO, Gleudson Passos. **Literatura, imprensa e política (1873-1904)**. In. SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro. Op. cit., p. 41-71.

²¹⁵ CARDOSO, Gleudson Passos. **Literatura, imprensa e política (1873-1904)**. In. SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro. Op. cit., 44-45.

²¹⁶ OLIVEIRA, Almir Leal de. Op. cit., p. 35.

²¹⁷ Capistrano fez uma análise acerca dos portugueses e da ação mesológica sobre estes no Brasil. In. OLIVEIRA, Almir Leal de. **Universo letrado em Fortaleza na década de 1870**. In. SOUZA, Simone, NEVES, Frederico de Castro. Op. cit., p. 32-33.

Aqui, Capistrano de Abreu faz críticas aos portugueses, pelo fato de os mesmos terem colocado empecilhos no processo de independência do Brasil. Aliás, para o historiador cearense, os portugueses, por serem “intrinsecamente fracos”, atrasaram o progresso brasileiro: “uma raça forte, persistente, teria travado mais cedo a luta contra a Natureza, e, limitando seu influxo, teria apressado o dia do progresso²¹⁸”. Em contrapartida, havia aqueles que defendiam a influência portuguesa na formação da nação brasileira, justamente por trazer o progresso. O que vale ressaltar é que existia uma tendência hegemônica de ideias, que exaltavam o progresso e os preceitos civilizatórios:

...a literatura não se pôde desenvolver plenamente e por isso atrofiaram suas condições orgânicas. (...) Socialmente a literatura não ocupa um lugar importante em nossa pátria: não a consideram parte integrante da sociedade, resultado do progresso e ao mesmo tempo um de seus agentes poderosos ²¹⁹.

Uma nação só se engrandece e cresce no conceito geral da civilização pelo merecimento dos seus estadistas, de seus homens de letras, de seus artistas. Honrando-os, prestando-lhes as devidas homenagens, não se faz ato de servilismo, nada mais se faz do que concorrer para o respeito que todos nós devemos ²²⁰.

Os discursos favoráveis ao progresso e à civilização mudavam conforme as intenções e a forma de fazê-los. Capistrano de Abreu não possuía um pensamento conservador como Júlio César da Fonseca Filho, que estava ligado ao governo acciolino. Aliás, Capistrano de Abreu foi inovador para a sua época. A sua obra historiográfica é caracterizada pelo rigor na investigação das fontes e por uma visão crítica dos fatos históricos.

Nessa primeira citação, Capistrano critica a literatura no Brasil e a coloca como resultado do progresso. Ou seja, ele defende um progresso, o qual ainda não havia chegado ao Brasil. Já a segunda citação refere-se ao discurso inaugural do TJA, realizado por Júlio César da Fonseca Filho. A sua intenção era exaltar a figura do estadista Nogueira Accioly como algo civilizacional. Enfim, a civilização chegava à Fortaleza com a inauguração do seu teatro oficial. Portanto, ambos defendiam um progresso, mas com intenções diferentes.

Esses discursos também estavam presentes em outras agremiações. Dos intelectuais que faziam parte da Mocidade Cearense, surgiram o Clube Literário e a Academia Cearense em 1894. O primeiro, em sua revista *Iracema*, defendia o nacionalismo republicano e exaltava o romancista cearense José de Alencar pela sua obra “patriótica”. Seus

²¹⁸ Ressalta Capistrano de Abreu sobre os portugueses. In. OLIVEIRA, Almir, Leal de. Op. cit., p. 32.

²¹⁹ ABREU, Capistrano de. **Ensaios e estudos**. Rio de Janeiro: Livraria Briqueiet/Sociedade Capistrano de Abreu, 1931. In. OLIVEIRA, Almir Leal de. Op. cit., p. 34.

²²⁰ Discurso inaugural do Theatro José de Alencar feito por Júlio César da Fonseca Filho. In. COSTA, Marcelo. **Teatro na terra da Luz**. Fortaleza: UFC, 1985, p. 92.

componentes estavam ligados ao grupo político de Antonio Pinto Nogueira Accioly. Alguns desses exerceram atividades administrativas, como, por exemplo, Justiniano de Serpa, Joaquim Catunda, João Cordeiro e Martinho Rodrigues.

A Academia Cearense²²¹ tinha como seus fundadores nomes influentes na vida política, social e cultural local; entre eles, estão o Barão de Studart, Tomás Pompeu de Sousa Brasil Filho, Farias Brito e Justiniano José de Serpa. Este, juntamente com Antonio Martins e Bezerra de Menezes, fez parte do chamado trio dos Poetas da Abolição. Sua revista (1894-1922) possuía circulação nacional e correspondentes internacionais. Publicava artigos acadêmicos baseados nos conhecimentos etnográficos, sociológicos e historiográficos, portanto, defendia o conhecimento científico. O salão nobre da Fênix Caixeiral, fundada em 1892, serviu como local da sessão inicial da Academia Cearense. Sua ata de fundação propôs como finalidades da agremiação:

a) examinar e emitir parecer sobre teorias, problemas e questões da atualidade; b) acompanhar o movimento intelectual dos povos cultos, adaptando ao nosso meio as idéias mais úteis ao seu melhoramento e ao engrandecimento do espírito humano; c) estabelecer palestras e conferências; d) trabalhar pelo levantamento da instrução, máxima e do ensino profissional²²².

“Acompanhar o movimento intelectual dos povos cultos” refere-se às influências dos países europeus. A Academia Cearense era defensora da civilização e do progresso aos moldes franceses. Pensando por este lado, ela não era muito diferente da Academia Francesa, contudo, suas intenções eram outras. A Academia Cearense estava vinculada às camadas mais altas da sociedade, diferentemente da Academia Francesa.

Muitos dos componentes da Academia Cearense de Letras fundaram o Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará anos antes, especificamente em 1887. Entre os seus fundadores estavam Juvenal Galeno, Paulino Nogueira e Bezerra de Menezes. O Barão de Studart foi um dos fundadores e dos principais benfeitores. O Instituto é uma instituição de ordem científica. Tanto o Instituto histórico quanto a Academia Cearense de Letras existem até hoje.

A Padaria Espiritual foi fundada em 1892 e concluída em 1898. Sua duração foi efêmera como a maioria dessas agremiações, exceto o Instituto e a Academia Cearense de

²²¹ A Academia Cearense passou por uma reformulação sob a tutela de Leonardo Motta em 1922, sendo intitulada de Academia Cearense de Letras e seguindo os padrões da Academia Brasileira de Letras. A literatura tornou-se a ordem mestra dessa mudança.

²²² GIRÃO, Raimundo. **A academia de 1984**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1975, p. 14.

Letras. Sua fundação foi no café *Java* da Praça do Ferreira. Entre seus componentes estava Antônio Sales, Juvenal Galeno, Henrique Jorge e Adolfo Caminha.

A Padaria Espiritual²²³ foi tema de muitos pesquisadores, uma vez que os textos publicados no seu jornal *O Pão* traziam os hábitos do cotidiano das camadas subalternas da sociedade. Esta última, memos provinciana, esforçava-se para utilizar as mercadorias industrializadas que estavam chegando às boutiques do Centro da cidade. A Padaria Espiritual era nacionalista-regionalista, valorizando as características do povo cearense e destacando suas diversões:

O circo do cavallinho
Que o povo tanto aprecia
É hoje que o delicia
O gosto do Zé-Povinho

Além dos demais artistas
Tem o circo a Mariquinha,
Dois negros equilibristas,
A Georgina e a Cotinha.

E o bode, pelo que vejo,
Conforme se diz e conta,
Tem-nos dado bom cotejo
Está na ponta... da ponta!²²⁴

O trecho retirado do jornal *O Pão* retrata o gosto da população fortalezense pelos circos; ou pode referir-se também às corridas de cavalo realizadas no antigo Prado (atual espaço destinado ao IFEC e à Praça João Gentil no bairro do Benfica). Como já mencionado, os circos eram de agrado do público, tanto da elite quanto do *Zé Povinho*. As apresentações com animais eram atraentes, assim como as corridas de cavalos, que eram mais restritivas e acabavam por ser frequentadas pelos setores mais favorecidos da sociedade.

O jornal *O Pão* procurava se distinguir dos jornais políticos que enalteciam a elite social, independentemente das escolhas políticas. Assim sendo, o mesmo abria espaço para os chamados de *Zé Povinho*, que eram aqueles não pertencentes à elite. Essa referência era

²²³ “O posicionamento de alguns padeiros fizeram que fossem demonstrados, de forma crítica e muitas vezes satíricas, os resultados danosos originados pelas posturas capitalistas-civilizatórias sobre a vida cotidiana dos populares, que resistiam a toda aquela ideologia do progresso e civilização. Portanto, ‘para os padeiros, impedir o avanço daquela ordem começava na preservação da linguagem, dos costumes tradicionais, da experiência social e dos modos de vida do sertão’, o que lhes dá uma forma distinta e peculiar de ver a realidade local, se comparados com os intelectuais das antigas agremiações literárias.” In. SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. Op. cit., p. 63.

²²⁴ ESTUORO, Policarpo (MARTINS, Álvaro). “Bolachinhas”. *O Pão*, 13/11/1892. “Este texto de Álvaro Martins, autor de “Os pescadores da Taíba”, que tinha por alcunha “Policarpo Estouro” (pois todos os padeiros deveriam ter um nome de guerra popular), descreve bem o cotidiano dos segmentos sociais menos favorecidos, o lazer do Zé-Povinho...” In. CARDOSO, Gleudson Passos. **Literatura, imprensa e política (1873-1904)**. In. SOUZA, Simone, NEVES, Frederico Castro. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 56.

utilizada pelos cronistas e jornalistas do período. Daí, o *Zé Povinho* ia desde os imigrantes aos setores médios da sociedade. Contudo, não eram todos que frequentavam os circos, haja vista que estes cobravam ingressos assim como os teatros. Era nesse cenário de exclusão social e defesa do progresso e civilização que se desenvolvia o teatro no Ceará.

Assim sendo, as ideias defendidas pelas agremiações acima citadas estavam presentes nos textos dramáticos produzidos nesse período, como podemos verificar em relação ao progresso:

Segundo Ato

Cena IV

CANDOCA – Ou então, um passeiosinho a Bond. Sim?

PUXAVANTE – A cumade tem medo desses bonis eletro qui si pela.

PERALDIANA – A derradeira vez qu’eu vim o Ceará, andei a bonis, mais porém era puxado pro burro. No tempo do seu Solão.

ELISÁRIO – Ela prefere a tração animal.

CANDOCA – Pois, minha senhora, a tração animal é uma coisa abolida hoje me dia. A tração elétrica é que domina o mundo. Eu cá sou partidário da eletricidade em todas as suas manifestações.

PUXAVANTE – Tá paricendo mêmo um fie eléte.

ELISÁRIO – Os namorados são da opinião de D. Peraldiana.

PERALDIANA – Assim, seu Lizário?

ELISÁRIO – Sim, senhora. O bonde elétrico passa muito veloz não dá tempo nem a uma troca de olhares mais expressivo.

CANDOCA – Nesse ponto o senhor tem razão. Porque às vezes sucedia o bonde dá o prego mesmo em frente da casa da namorada. Era bom! Tinha tempo até de conversar por sinais.

PERALDIANA – Dá o prego?

ELISÁRIO – Sim. Parava ou porque os burros cansavam, ou por qualquer outra causa. Hoje não se dá isto. A eletricidade não protege os namorados, salvo...quando falta corrente ou queima o fusil²²⁵.

Na cena da peça *O casamento de Peraldiana* acima citada, as inovações tecnológicas ganharam destaque e, conforme os discursos da época, elas eram sinônimo de progresso. Desse modo, Fortaleza possuía o bonde, primeiramente à tração animal e depois à eletricidade. A ação dramática recai sobre o conflito gerado pelo bonde. Afinal, qual era melhor: o mais veloz, o elétrico, ou o melhor para as trocas de olhares, o de tração animal? A “cumade” Peraldiana, uma senhora do interior do Ceará, demonstrou o medo diante da novidade do bonde elétrico. Já o jovem Candoca estava empolgado com a novidade até se dar conta que não é a mesma coisa no momento do namoro. O bonde à tração animal é mais vagaroso e o número de paradas eram maiores, o que facilitava as trocas de olhares.

Contudo, o tempo começava a acelerar e a população aumentava. Assim sendo, a locomoção deveria ser mais rápida. Então, chegava o bonde elétrico, ou melhor, o progresso,

²²⁵ A peça *O Casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro: obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979, p. 134.

que, de alguma forma, mudava os costumes. Os bondes não eram mais lugares para as trocas de olhares, pois não havia tempo para isso. Entretanto, a população reagia a esses novos costumes trazidos pelo progresso. A “cumade” Peraldiana recusou-se a andar de bonde elétrico, pois não compreendia o seu funcionamento. Essa ação de rejeição às inovações tecnológicas acabava por expressar as ideias do dramaturgo acerca do progresso, que era bom até o momento em que ofendia a moral e os bons costumes. Esse pensamento era recorrente nos jornais, crônicas e teatro do período em tela na cidade de Fortaleza.

O teatro acabava por ser utilizado para propagar e defender as ideias morais vigentes do período em tela. Desse modo, os intelectuais, com suas funções variadas, voltavam-se para a atividade teatral, como, por exemplo, Henrique Jorge, músico do corpo orquestral do grupo dramático fundado por Antônio Pápi Júnior. Este, por sua vez, se tornou componente da Academia Cearense de Letras. Portanto, os intelectuais, que circulavam entre as agremiações, também participavam das atividades artísticas da cidade e, nesse processo, acabavam por construir suas relações sociais, políticas e culturais.

As ideias difundidas por esses intelectuais através das agremiações, que produziam seus jornais e revistas, e do próprio teatro também estavam influenciadas pela situação política na capital cearense. Destacamos que as oligarquias procuravam manter seus privilégios adquiridos no período imperial, ao mesmo tempo em que buscavam a legitimação do regime republicano. Assim sendo, as questões regionais estavam aflorando no Ceará e a afirmação de uma cultura cearense era pertinente em alguns discursos presentes nas páginas dos jornais. Por exemplo, em *A Republica*, uma das formas era valorizar “uma cultura cearense” com a construção do teatro oficial e da dramaturgia local; algo que também estava presente dos discursos dos opositores.

Já falamos que os jornais eram utilizados nessas disputas políticas, mas também traziam outros aspectos da capital cearense. Os sujeitos, que escreviam desde a vida social às pilhérias da época, poderiam ser definidos como os “intelectuais que trabalham em jornais²²⁶”, expressão sugerida por Carlos Nelson Coutinho. Assim sendo, os jornais possuíam diferentes redatores, muitos eram os próprios fundadores, e alguns deles até mudavam de postura política, conseqüentemente, de vínculo jornalístico. Contudo, existiam aqueles que contribuíam esporadicamente com poemas, textos científicos, etc., ou seja, não eram necessariamente “intelectuais que trabalhavam em jornais”. O que vale destacar era o fato de os redatores desses jornais possuírem um status de intelectual perante a sociedade.

²²⁶ COUTINHO, Carlos Nelson. Op. cit., p. 20.

Como esses intelectuais circulavam pelo mesmo espaço, os discursos jornalísticos ganhavam certa pessoalidade até mesmo nos momentos das disputas políticas, como, por exemplo, na utilização de apelidos:

A sagacidade ou sutileza do velho, que não se fascina pelas paixões, e a quem não seduzem as grandezas, sem illusões, por ser paciente observador dos acontecimentos e experimentado na adversidade, embora envolvidas em phazes mellifluas e sedutoras, pacientemente meditadas deixa transparecer através dos bons conselhos com que procura disciplinar os artistas; a sua intenção reservada, em favor da causa que, com tanta despretensão, tenta defender. (...) Observamos com fidelidade os preceitos verdadeiramente religiosos, e respeitamos sinceramente as opiniões dos homens avançadas em idade²²⁷.

Em sua ironia, o jornal chamava Nogueira Accioly de velho e acrescentava que, por sua idade avançada, ele deveria ser respeitado. Aqui, abrimos parênteses para ressaltar os valores presentes na sociedade, que estavam vinculados aos religiosos e, por sua vez, definiam padrões de comportamento. Apesar de o jornal defender o respeito aos ensinamentos dos homens de idade avançada, o mesmo não acontecia em relação a Nogueira Accioly, que era tratado como “velho caduco”. Já quando se referiam aos seus correligionários de luta política, o jornal em destaque os tratava com os termos “caros colegas” ou “amigos”. Essa pessoalidade também estava presente nas críticas teatrais, assim como nos discursos em torno da valorização da cultura cearense e de seus artistas:

Mario Pinheiro é o popularissimo Mario, tão conhecido dos amadores dos gramophones da casa Edson no Rio de Janeiro. Pretende cantar no Theatro José de Alencar e é justo que o publico lhe dispense toda a protecção, principalmente tendo em vista que se trata de um filho do Ceará que o visita, depois de longos annos de ausencia, e precisa encontrar aqui algum estímulo para os grandes empreendimentos da sua brilhante carreira²²⁸.

O *Jornal do Ceará* rejeitava as boas intenções de Accioly com a classe artística, contudo, não desconsiderava o discurso deste último em relação aos artistas cearenses, já que também os valorizava. Na verdade, essa exaltação das artes estava relacionada com o desejo de civilidade; pois, entre o que era considerado civilizado, estava uma vida artística intensa, que perpassava pelo teatro, não apenas com os clássicos mundiais, como também com sua própria produção. Assim sendo, tanto o governo acciolino como o periódico citado defendiam a construção de uma “cultura cearense”.

²²⁷ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, ‘A Republica’ e os artistas, 06/04/1904, nº. 9, p. 01.

²²⁸ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, “um artista cearense”, 17/11/1911, nº. 1423.

Contudo, a gestão acciolina, ao propor “uma cultura cearense”, buscava a legitimação do seu próprio governo. Os opositores, por sua vez, criticavam essa postura do governo acciolino, ou seja, a oposição estava na figura de Nogueira Accioly e nos modos de fazer da sua administração, e não no discurso de consolidação de “uma cultura cearense”. Nesse processo de disputas políticas, os intelectuais convergiam quanto às ideias de moralidade e civilidade, mas discordavam dos modos de fazer e acabavam por utilizar o humor/cômico como recurso nos seus conflitos. Assim sendo, destacamos que:

Em suma, o intelectual encarna ora o espírito de seriedade, próprio da religião e da política, ora o espírito de derrisão que toma a forma do riso, da ironia, ou do humor, que abre a possibilidade do “blasfemo”, do sacrilégio, da profanação²²⁹.

Na Fortaleza da Primeira República, os intelectuais não escondiam suas tendências políticas, já que os ânimos estavam bastante acirrados com a oligarquia acciolina, posteriormente com o governo de Franco Rabello. O humor utilizado pelos intelectuais nessas querelas aparecia nos jornais, folhas pasquineiras e no teatro, onde artistas imitavam as figuras políticas da cidade e/ou faziam charges delas.

Os jornais era um dos meios utilizados pelos intelectuais para que os mesmos expusessem suas ideias; isso fez com que os nomes de jornais se proliferassem pela cidade. A maioria teve duração efêmera ou a circulação era bimensal. As dificuldades de manutenção dos jornais eram inúmeras, além da concorrência, os clientes não pagavam a assinatura, que sempre era cobrada na primeira página dos jornais. Ainda havia os jornais ligados às agremiações literárias ou científicas, que sucumbiam com o término destas últimas. Esses jornais traziam as informações sobre a vida artística em Fortaleza que, apesar de escassa, era uma das poucas diversões da cidade. Além disso, esses jornais eram formadores de opinião por excelência, como destaca Maria Helena Capelato:

A imprensa registra, comenta e participa da história. Através dela se trava uma constante batalha pela conquista dos corações e mentes – essa expressão de Clóvis Rossi define bem a atividade jornalística. Compete ao historiador reconstituir os lances e peripécias dessa batalha cotidiana na qual se envolvem múltiplas personagens²³⁰.

Formar opinião era uma das intenções tanto dos jornais oposicionistas como dos situacionistas. Era uma “batalha” na qual se buscavam aliados, bem como definir

²²⁹ LECLERC, Gérard. Op. cit., p. 21.

²³⁰ CAPELATO, Maria Helena. Op. cit., p. 13.

comportamentos, diferenciar os indivíduos e defender ideias, que muitas vezes estavam relacionadas com a questão da moralidade e civilidade.

O que nos faz pensar sobre a relação dos intelectuais com as ideologias? Estas são discursos que se detêm a “este mundo”, ou seja, ao mundo social e político. O seu aparecimento significa uma forma de deslegitimação dos discursos religiosos, chegando a desqualificá-los, pois eles eram considerados meramente míticos, mitológicos, alienantes, mistificadores, ao passo que as ideologias procuravam exaltar a razão. “A verdade do homem reside no político, na existência do homem enquanto animal social dotado de razão”. Com a ideologia, o discurso está relacionado com o político e a ciência, não com a teologia e a religião.

Leclerc separa as ideologias do sagrado e as coloca como profana e laica, além de afirmar que “os primeiros ‘intelectuais’ são produto do nascimento das ideologias²³¹”. Isso faria os intelectuais contrários às doutrinas religiosas? Algumas das agremiações citadas acima se mostravam contrárias aos discursos religiosos, especificamente dos clérigos. A Academia Francesa e A Padaria Espiritual eram exemplos disso, tanto que os intelectuais pertencentes a essas agremiações eram vistos como inovadores ou menos conservadores que os membros da Academia Cearense e do Instituto Histórico, por exemplo. Esses últimos, apesar dos discursos cientificistas, mantinham-se ligados aos discursos religiosos. Quando o progresso atingia a moral e os bons costumes, ele passava a ser criticado. O discurso em torno dessa moral se baseava nos princípios religiosos, neste caso, o cristianismo da Igreja Católica.

Enfim, na cidade de Fortaleza do primeiro período republicano, parte dos intelectuais defendia ideias religiosas, que definiam padrões de comportamento. Desse modo, as críticas aos espetáculos teatrais e ao cinema ganhavam caráter ético-moral, assim como as ressalvas feitas em relação ao comportamento do público:

Acquiescendo ao nosso appello, vários chefes de família asseguraram-nos o propósito de não permitir que gente sua frequente essas casas de espetáculos, enquanto não se restabelecer completamente respeito às famílias, infelizmente... Estaremos alerta e muito nos alegra a boa companhia em que estamos²³².

Um theatro e três cinemas, são ao todo, quatro divertimento que fazem parte da educação em nosso meio, quer da creança que para ali vae com espírito de entretenimento, quer para outras pessoas de mais compreensão, que accorrem para ali somente com o fim de assistir aquellas representações, tantas vezes mesmo prejudiciaes, porque despertam no coração malicias inconfessáveis²³³.

²³¹ LECLERC, Gérard. Op. cit., p. 34.

²³² **O Unitario**. Fortaleza, Immoralidades nos cinemas, 25/08/1910, nº. 1012.

²³³ **O Bandeirante**. Fortaleza, Os cinemas, 15/02/1911, nº. 18 A.

É lastimável que isso passe no Brasil. É lastimável mas não é de admirar. Todos estamos no direito de julgar o Sr. Accioly capaz das peores coisas e dos mais reprováveis actos.

Não há quem negue que agressão soffrida pela imprensa opposicionista foi inspirada, foi machinada, foi preparada e foi executada com o conhecimento do Sr. Accioly, por gente do Accioly, e a mando do Sr. Accioly²³⁴.

Grupo escolar <<Nogueira Accioly>>

No dia 11 do corrente effetuou-se no Theatro José de Alencar a distribuição de prêmios às alumnas daquelle estabelecimento.

Com a presença do Presidente do Estado, Dr. Nogueira Accioly e grande assistência, realizaram-se algumas interessantes comédias infantis, representadas com muita naturalidade e com muito sentimento varias collegiaes proferiam discursos e as palavras de todas intensamente nos agradaram²³⁵.

A primeira e a terceira citações referem-se à oposição, já a segunda e a quarta pertencem à situação. Independentemente das tendências políticas, os jornais falavam sobre as imoralidades que estavam acontecendo nas casas de espetáculos. Ao falar sobre o teatro e o comportamento do público, a oposição e a situação possuíam discursos semelhantes. Tais imoralidades eram prejudiciais às “boas” famílias, aquelas estavam nas fitas, nos espetáculos e nos poucos indivíduos que frequentavam as casas de espetáculos. Em busca da civilidade e moralidade, os jornais faziam campanhas para o “melhoramento” do comportamento do público, ou melhor, buscava-se que este último seguisse o padrão de conduta definido pelas camadas dominantes. A gestão acciolina, por exemplo, realizava eventos no então recém-inaugurado teatro oficial da cidade, o TJA, onde procurava propagar um ideal de moralidade e de civilidade, que significava a manutenção da ordem vigente, ou seja, o controle social. O mesmo acontecia com os opositores, que também faziam parte da elite intelectual da cidade de Fortaleza. Todavia, a população em geral resistia com os “maus hábitos” do seu cotidiano, haja vista as reclamações do comportamento do público nos espaços físicos da cidade.

Portanto, os jornais não eram apenas meios para os conflitos políticos entre os intelectuais. Estes, por sua vez, produziam discursos que se pretendiam hegemônicos, falavam das atividades artísticas e dos artistas, destacavam a vida social, davam espaço para os esportes, noticiavam os problemas ocorridos no interior do Estado, eram produtores do teatro, ou seja, os dramaturgos eram considerados intelectuais e os artistas possuíam certo prestígio social devido à tão desejada civilização. Em seguida, procuraremos enfatizar alguns nomes do teatro nacional e cearense, já que este último foi influenciado pelo primeiro.

²³⁴ **O Unitario**. Fortaleza, A situação no Ceará, 11/01/1909, nº. 786.

²³⁵ **O Bandeirante**. Fortaleza, 15/11/1910, nº. 13.

3.4 Os dramaturgos e as companhias dramáticas: os produtores dos textos dramáticos e do espetáculo teatral

Arthur de Azevedo nasceu em sete de julho de 1855 na cidade de São Luís e faleceu em 22 de outubro de 1908 no Rio de Janeiro, cidade onde desenvolveu seus trabalhos intelectuais. É filho de David Gonçalves de Azevedo, vice-cônsul de Portugal em São Luís, e Emília Amália Pinto de Magalhães. Era o irmão mais velho do escritor de *O cortiço* e *O mulato*, Aluísio de Azevedo; portanto, vem de uma família com certo status e de intelectuais. Em 1873, como muitos jovens estudantes, seguiu para o Rio de Janeiro. Lá, trabalhou como tradutor de folhetins e revisor de "A Reforma". Ficou conhecido pelos seus versos humorísticos. Voltou-se para o teatro e continuou com o humor, seguindo os passos de Martins Pena²³⁶. Obteve sucesso com o seu teatro de costumes, consolidando a forma da comédia de costumes e participando da primeira fase do teatro de revista. Fundou a revista "Vida Moderna", na qual suas crônicas eram muito conhecidas, e jornais cariocas.

Arthur de Azevedo consagrou o teatro de costumes no Brasil. Sua participação no teatro não foi apenas como dramaturgo e crítico teatral. Buscou consolidar o teatro brasileiro incentivando as encenações de peças com companhias dramáticas e dramaturgos brasileiros, além disso, auxiliava a classe artística através de sociedades em favor do teatro e participava do cotidiano das companhias, interferindo nos ensaios, nas escolhas dos textos e na própria preparação dos espetáculos²³⁷.

As peças de Arthur de Azevedo foram consideradas populares por muitos de seus contemporâneos e vistas como “menor” por modelos que apreciavam a literariedade do texto dramático. Recebeu muitas críticas de grandes nomes da literatura, com os quais convivia, bem como de posteriores. Consideravam a sua obra como popular e, por isso, perdia em qualidade, algo que contrariava as próprias palavras de Arthur de Azevedo:

Dois dos nossos colegas da imprensa, Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Comércio*, e Paulo Barreto, da *Notícia* e da *Gazeta de Notícias*, (...) acentuaram ambos, a propósito da *Guanabarina*, que a revista de ano é um gênero teatral em que pode haver arte, desde que não seja uma simples exibição de pernas e cenários.

²³⁶ Luiz Carlos Martins Pena foi dramaturgo e exerceu a função de diplomata. Introduziu a comédia de costumes no Brasil. Frequentou a Academia Imperial de Belas Artes e estudou arquitetura, desenho e música. Ao mesmo tempo, estudava também línguas, história, teatro e literatura. Dentre suas obras, citamos: *O juiz de paz na roça*, de 1838; *A família e a festa na roça*, de 1840; *As desgraças de uma criança*, de 1846; *Um segredo de estado*, de 1846 e *O noviço*, de 1853.

²³⁷ NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. **O teatro: crônicas de Arthur de Azevedo**. Campinas, SP: UNICAMP, 2009, p. 34.

Nada me impede, realmente, que nas revistas haja gramática, bom senso, crítica, observação, prosa limpa e versos bem feitos, nem me parece que ao homem de letras mais reputado fique mal o escrevê-las.

O gênero desmoralizou-se no Rio de Janeiro porque uns tantos indivíduos entenderam que, para fazer uma revista, não era necessário mais que papel, pena e tinta. Os empresários aceitaram e o público aplaudiu as produções informes desses indivíduos, confundindo-as injustamente com aquelas em que havia um pouco de arte compensadora; mas de agora em diante conto que haja um pouco mais de justiça, e comece o público, em se tratando de revistas, a separar o trigo do joio²³⁸.

Arthur de Azevedo não desqualifica o texto dramático e/ou o espetáculo dramático por ser popular. A questão passava pela sua concepção de estética, ou melhor, de como ele concebia o teatro, algo que se pode tirar desse comentário. A gramática tem que ser correta, acrescentam-se a esta os versos bem feitos e a prosa limpa. Então, a fala foge do coloquial e das improvisações, que estavam presentes nos circos, os quais foram criticados por Arthur de Azevedo, sendo este seu frequentador. As suas peças eram apresentadas nos teatros, lembrando que os teatros concorriam com os circos. Apesar das suas exigências estéticas, os seus textos dramáticos eram divertidos e atingiam a todos da população²³⁹. Arthur de Azevedo obteve sucesso com boa parte de suas obras, o que não foi diferente na capital cearense:

Abriu a serie dos seus espetáculos com a peça <<O Dote>> do pranteado escriptor Arthur de Azevedo, que no gênero alegre dos “vandevilles” franceses, deixou maravilhosas creações. Era o nosso Victorien Sardou, com menos fecundidade e arte, mas talento porventura igual, faltando-lhe apenas o elevado meio europeu para os grandes triumphos. <<O Dote>> é uma peça que, lida, não deixa grande impressão, mas que executada por actores distinctos agrada immensamente. O seu sucesso em representações seguidas no theatro da capital federal foi o mais extraordinário²⁴⁰.

Arthur de Azevedo era elogiado e compreendido como um dos grandes dramaturgos brasileiros. Sob as influências francesas, ele era comparado a Victorien Sardou²⁴¹, dando a entender que o público e os críticos brasileiros não possuíam a mente elevada do meio europeu. Lá, Arthur de Azevedo conseguiria maiores triunfos. Apesar disso, a sua peça fez sucesso na capital federal. O público se identificava com as histórias e os personagens. O

²³⁸ Arthur de Azevedo em “O Theatro” de 15/02/1906. In. NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. Op. cit.

²³⁹ NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. Op. cit., p. 30.

²⁴⁰ **O Unitario**. Fortaleza, *O Dote*, 24/09/1910, nº. 1025, p. 02.

²⁴¹ Dramaturgo francês que viveu durante o século XIX e conhecido pelas suas comédias. Suas peças seguem as influências de Alexandre Dumas Filho (realismo francês) e boa parte delas foi traduzida para o português. Frequentemente utilizada pelo teatro considerado amador. Esse não tinha tantos investimentos de empresários, os artistas nem sempre exerciam apenas essa função, o seu circuito era no cenário menos favorecido da cidade e o público definido como popular. Aqui, popular no sentido de diferenciação entre a elite e as camadas mais baixas da sociedade.

jornal faz uma ressalva sobre a peça *O Dote*: o texto dramático não chamava tanta atenção quando apresentado no palco. Algo que nos remete aos seus críticos sobre a falta de literalidade, o que não tira o seu valor para os críticos teatrais da capital cearense.

Outro dramaturgo que nasceu e fez carreira no Rio de Janeiro e teve suas peças apresentadas nos palcos fortalezenses foi França Júnior, que foi advogado, jornalista, pintor e dramaturgo, seguindo a tendência dos intelectuais brasileiros do século XIX e início do XX, ou seja, o exercício de várias funções. Sua forma teatral também era a comédia de costumes, considerada popular. Algo constante no teatro de costumes é defini-lo como popular. França Júnior é patrono da cadeira 12 da Academia Brasileira de Letras. Das suas obras, lembremos de *O tipo brasileiro*, de 1882; *Maldita Parentela*, de 1887 e *As Doutoradas*, de 1889:

Ato Primeiro

Cena II

MARIA – Os casamentos, em todos os tempos, são feitos do mesmo modo.

MANUEL – O namoro de passar pela porta, piscar o olho; levar com a janela na cara, a loja do barbeiro da esquina como centro de operações, o bilhete cheirando a almíscar, os olhos requebrados, o descante de violão: meu bem, meu amor, minhas condongas...tudo isso acabou...o que há presentemente...

MARIA – É o pedido entre o diagnóstico de um catarro crônico e a aplicação de um vesicatório ou de uma cataplasma de linhaça...já sei, já sei.

MANUEL – O que há presentemente é o casamento-contrato, isto é, o casamento propriamente dito como ele dever ser. O móvel de dois seres que se ligam é a conveniência²⁴².

O dramaturgo França Júnior explorava o casamento nas suas peças. Nessa específica, ele gerava discussões em torno do significado do casamento, mostrava como os costumes estavam mudando e não estava de acordo com isso. O casamento estava se tornando um contrato e a moral cristã estava se perdendo. Enfim, França Júnior estava a favor de uma moral e de bons costumes que se assemelhavam aos discursos dos jornais da Fortaleza da Primeira República, mesmo se tratando daqueles de caráter mais pilhérico e popular.

Os dois dramaturgos acima citados fizeram suas carreiras no Rio de Janeiro no final do século XIX. As suas peças eram encenadas nos palcos fortalezenses no início do século XX, mas o cenário era o Rio de Janeiro. Então, quem estava escrevendo a literatura dramática cearense? Antônio Pápi Júnior, que nasceu no Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Ele foi um militar insubordinado, que veio transferido a Fortaleza, cidade onde construiu sua vida de intelectual. Por motivos de saúde, saiu do exército e tornou-se lente do Liceu do Ceará. Participou de movimentos abolicionistas e dos conflitos republicanos, também foi membro da Academia Cearense de Letras em seu segundo momento, em 1922.

²⁴² Peça *As Doutoradas*. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 230-231.

Destacou-se pelos seus romances, dentre eles, *O sismas*, de 1898, sob a influência do naturalismo, e *Sem crime*, de 1920.

Pápi Júnior teve seus momentos no teatro. Fez parte da Companhia Cearina fundada em 1891. Seu objetivo era a construção do teatro oficial da cidade de Fortaleza na Praça do Patrocínio (atual José de Alencar). A ele, juntou-se João Brígido, Virgílio Augusto Morais e Manuel Gomes Barbosa. Pápi Júnior formou o *Clube de Diversões Artísticas* na sede do Clube Iracema, um dos seus objetivos era construir um teatrinho no terreno dos fundos desse clube. O grupo era formado por um corpo cênico e outro orquestral. Alguns de seus membros eram jovens da sociedade que buscavam um pouco de diversão.

Os membros do corpo cênico era o próprio Pápi Junior (diretor, autor, ator e ensaiador), Antônio Fiúza Pequeno (centro cômico), Gabriel Fiúza (galã), Antônio Ferreira Braga (cômico), Jorge Fiúza (galã), Antônio Martins, Francisco Horácio Vieira Costa, Guilherme Sousa Pinto, Valente de Andrade, Dr. Artur Amaral de Assis (ponto), João de Castro, João Guilherme da Silva, Dr. Antônio Meireles, Isabel Santos, Consuelo Hull e Maria de Castro. O corpo orquestral tinha como componentes: General Francisco Benévolo (compositor e organizador), Henrique Jorge (maestro e, na época, considerado um dos maiores músicos cearenses), Antônio Benício Cavalcante (contrabaixo), Júlio Moraes (1º violino), Joaquim Verçosa (violino), Castro Abreu (violino), Cals de Oliveira (violino), Paulo de Moraes Filho (violino), José Albano (pistão), Gervásio Gurgel do Amaral (clarineta), Eduardo Benício (trombeta), Mitônio Farias Lemos (clarineta), Augusto Lopes (flauta), José Rosas Filho (flauta), J. Migresh (violino) e Lucas Evangelista (bombardino e músico profissional).

Pápi Júnior também apoiou o grupo dramático *Admiradores de Talma*, este criado por Hercílio Costa e José Domingos. O seu teatrinho era na Rua Imperador, entre a Rua São Paulo e 24 de Janeiro:

Na direção dos ensaios, Pápi sabia desempenhar o seu papel com autoridade. Uma vez, ele obrigou Hercílio Costa a entrar em cerca de oito vezes na cena para sentar-se numa cadeira com elegância enquanto dizia uma frase. Foi um suplício, mas Hercílio acabou compreendendo muito bem: entrou e sentou-se com garpo o que lhe valeu excelente encenação de um fidalgo português.

José Domingos tinha o defeito de pôr-se em cena com as pernas abertas. Pápi lhe chamou a atenção repetidas vezes, mas ele já fazia instintivamente. A fim de não interromper os ensaios, Pápi mandava uma garotinha, a sua filha, passar por debaixo das pernas do desatencioso, o que fazia voltar a posição normal²⁴³.

²⁴³ CARNEIRO, Adolfo. **Fortaleza de Ontem e de Hoje**. In. COSTA, Marcelo. **Teatro na terra da Luz**. Fortaleza: edições UFC, 1985, p. 52.

Pápi Júnior também se valia de ensaísta e diretor. Era prestigiado no cenário artístico de Fortaleza, tanto os artistas como o público o respeitavam, haja vista como ele foi exigente com o ator Hercílio Costa, que era considerado um bom galã e uma figura simpática, este repetiu a cena oito vezes a mando de Pápi Júnior. Já com José Domingos, Pápi queria consertar um mau hábito: o de ficar com as pernas abertas. Assim, ele se mostrava ser perfeccionista. Havia certo apoio entre os artistas cearenses, eles circulavam pelas companhias dramáticas, principalmente os que foram construindo um nome, como é o caso de Pápi Júnior.

Os *Admiradores de Talma* contaram também com a criatividade de Carlos Severo. Ele era satírico e usava termos degradantes nos seus textos dramáticos. “Ridicularizava a sociedade e seus costumes, focalizando jocosamente as facetas banais e acontecimentos sociais picarescos²⁴⁴”, dando um caráter mais popular a suas peças. Dentre estas, destaca-se *As Vaías*, que retrata o período do governo de Franco Rabelo. Carlos Severo também foi pintor, pianista e compositor.

As peças eram acompanhadas por música, mesmo não sendo propriamente musicais, óperas ou operetas, uma vez que o grupo dramático possuía um corpo orquestral permanente e com nomes de respaldo na sociedade fortalezense. No começo, não havia a participação das atrizes citadas, eram os homens que faziam os papéis femininos. Foi através desse grupo que Pápi Júnior montou sua peça *O corisco*, de 1899, adaptação das peças francesas *O grumete*, *A maçã*, *Último pecado*, *La Garçonne* e *No país da troça*²⁴⁵.

Carlos Câmara preocupava-se, principalmente, com o público. Tudo fazia para que as representações de suas peças fossem motivo de deleite para a assistência. Chegava mesmo a contemporizar com as pilhérias criadas pelos amadores, para que os espectadores pudessem desopilar à vontade. As músicas escolhidas para as suas burletas passavam pelo caminho espiritual de sua esposa e de sua cunhada, musicistas de afinado gosto²⁴⁶.

Carlos Câmara é considerado por muitos o maior dramaturgo cearense. Nasceu em Fortaleza em 1881 e faleceu em 1939. Além de escrever peças, foi advogado, jornalista e maçom. Suas peças sofreram a influência de Arthur de Azevedo. Câmara escrevia teatro de costumes e, com o auxílio de sua esposa, Diva Pamplona, e de sua cunhada, ele tinha as músicas para as suas peças. O teatro de Carlos Câmara:

²⁴⁴ Id. Ibidem, p. 54.

²⁴⁵ Id. Ibidem, p. 23-24.

²⁴⁶ Id. Ibidem, p. 58.

Quase se conheceu a glória. Seus espetáculos conseguiram arrastar para o teatrinho incômodo, no bairro Joaquim Távora, um público seletivo, que se agachava para passar na pequena e estreita porta, indo até o fundo do quintal, onde estava armado o palco. Toda Fortaleza, representada por todas as classes sociais, assistiu ali às peças de Carlos Câmara. Toda gente assobiava as suas músicas, cantava as copias e repetia as finíssimas pilhérias e anedotas admiravelmente encaixadas no enredo das peças²⁴⁷.

O sucesso de Câmara com o público fez com que ele fosse considerado por muitos como popular. Aqui, esse termo não se refere à cultura popular²⁴⁸, mas ao alcance das suas peças com o público. Os atores possuíam liberdade nas suas apresentações e acrescentavam anedotas ao texto dramático por ele produzido. O espetáculo teatral ganhava mais humor, o que agradava ao público. Já para José Domingos:

De que qualidade era o teatro de Carlos Câmara? Ninguém sabia. Suas peças atraíam o público, a platéia ficava satisfeita. (...) Não apreciava esse teatro com a liberdade que tinham os amadores de criar frases e cenas à vontade. (...) O Carlos queria era que a platéia gostasse, aplaudindo, pouco lhe importava que as peças de sua autoria tivessem ou não teatro. Não eram dramas, nem comédias, nem burletas, nem revistas, nem nada. Era uma espécie de salada de anedotas, entrecos passionais, bucólicos e amorosos. O Dr. Dolor Barreira um dia me perguntou de que espécie eram suas peças. Respondi: Teatro de anedotas regionais, conhecidas na época em que foram criadas. Fora de Fortaleza não faria sucesso por ignorar a platéia o motivo das anedotas pitorescas ouvidas numa época que já se foi²⁴⁹.

Para o ator de *Admiradores de Talma*, José Domingos, as peças de Carlos Câmara era um espetáculo de piadas. Não havia a propriedade estética de uma comédia, drama, burleta ou revista, que eram as formas teatrais mais recorrentes nos palcos de Fortaleza. E critica Carlos Câmara por objetivar mais os aplausos do público que a qualidade do espetáculo. Aliás, essas piadas nos remetem aos shows de humor dos dias de hoje. Em Fortaleza, foi se construindo um público mais interessado na arte de fazer rir do que propriamente no espetáculo teatral.

Carlos Câmara iniciou suas atividades no teatro ainda muito moço, aos dezesseis anos entrou para o *Grêmio Taliense de Amadores*, em 1898. Tal grupo apresentava-se no

²⁴⁷ Id. ibidem, p. 58-59.

²⁴⁸ Cultura popular está longe de ser um conceito bem definido pelas ciências humanas. Existem muitos significados e heterogeneidade. Contudo, esse termo está relacionado com a própria hierarquização da cultura. É a separação da cultura da elite e da cultura das camadas subordinadas (economicamente, socialmente e politicamente). “Desse ponto de vista, a ‘cultura popular’ surge como uma ‘outra’ cultura que, por contraste ao saber culto dominante, apresenta-se como ‘totalidade’ embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo ‘natural’ de deterioração. Justificam-se, portanto, aos olhos desses teóricos, as tarefas de seleção, organização e reconstrução da ‘cultura popular’, que os ocupantes dos lugares de poder da sociedade atribuem a si próprios.” In. ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 18.

²⁴⁹ DOMINGOS, José. **Fortaleza do Meu Tempo**. O Povo, 22/02/1975. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979, p. 22.

Teatro de Variedades. A estreia foi com a interpretação do drama *Nódoas de Sangue* e da comédia *Um quadro de Casados*. Américo Lima editou um periódico dirigido por João Araripe, o *Theatro*²⁵⁰.

Além de Carlos Câmara, o corpo cênico era formado por: Virgínia Gadelha, Ágabo Teófilo, Campos Junior, João Araújo, Pedro Frota, José Marçal, Benjamin Carneiro, Leônidas Morais, Francisco Higino, Barbosa Lima, Álvaro Martins, João de Alencar Araripe, Joaquim Acióli, Francisco Esteves, Antônio Padilha Negreiros, Francisco Padilha, Antônio Capibaribe, Antônio Rodrigues, Ramos Cotôco e Otávio Gonçalves da Justa; e o corpo orquestral formado por: Américo Lima, Mamede Cirino de Lima, Joaquim Cals de Oliveira, José Severino Filho, Raimundo Guilherme Sobrinho, Carlos Jataí, Antônio Barbosa, José Caetano de Oliveira, Artur Vitoriano, José Matos de Vasconcelos, Antônio Siqueira, Lucas Evangelista, Roberto Muratóri e George Moreira Pequeno (COSTA, 1972, p. 24).

Carlos Câmara participou de grupos literários (entre eles, a Academia Cearense de Letras), foi advogado e promotor, trabalhou na Secretaria da Fazenda do Ceará e fundou a Associação Cearense de Imprensa²⁵¹. Entrou para o quadro de sócios da Sociedade Brasileira de Autores²⁵² teatrais em 1921, sendo o seu representante no Ceará, o que mostra certo reconhecimento nacional. Foi partidário do governo acciolino, sua família mantinha laços políticos com Accioly. Seus pais eram João Eduardo Torres Câmara e Maria de Souza Câmara.

Carlos Câmara intensificou seus trabalhos no teatro ao fundar o *Grêmio Dramático Familiar* em 1918. O grupo precisava de peças e ele as deu, escreveu *A Bailarina* e *O casamento de Peraldiana*, ambos de 1919; *Zé Fideles* e *Calu*, ambos de 1920, entre outras.

Havia outros grupos dramáticos cearenses. Alguns oriundos de outras agremiações e definidos como amadores, como é o caso do Clube Atlético (sociedade esportiva) e do Grêmio Recreativo Estudantil (grupo de amadores que se apresentavam no Teatro João Caetano). O primeiro organizou o teatro João Caetano, no mesmo local onde estivera o teatro de Variedades da Rua Senador Pompeu. Serviu de guarida para grupos amadores do Ceará e de ‘troupe’ vindas de fora. Foi um dos primeiros teatros a exibirem

²⁵⁰ Tal periódico foi buscado nos locais de pesquisa (Arquivo Público do Estado do Ceará, Instituto Histórico e Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel), porém sem sucesso.

²⁵¹ A Associação Cearense de Imprensa foi fundada em 14 de julho de 1925.

²⁵² A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, foi idealizada para defender os interesses dos autores das peças teatrais. E possuía seu departamento musical. Sua fundação data de 1917.

filmes. Entre os artistas, estavam os Raymonds, eles apresentavam espetáculos de mágica, que atraía muito o público²⁵³.

Os Endiabrados Cavaleiros formavam um grupo dramático durante os anos de 1905 a 1907. Seus membros eram Padilha de Negreiros, João Guilherme da Silva, Álvaro Cabral, Arnulfo Pamplona, A. Sindrim, J. Teófilo, Luis Moura Quineau, Raimundo Gomes, Carlos da Silva Jataí, José Ferreira do Vale, Raimundo Vilela, José Matos Vasconcelos, Amadeu Xavier de Castro, José Severiano Filho, Mamede Cirino de Lima, Américo de Lima, Raimundo Guilherme Sobrinho, José Zacarias Vieira, Artur Vitoriano, Roberto Xavier de Castro e Pedro Veríssimo de Araújo. Faziam suas exposições no salão de D. Milica Justa na Rua General Sampaio e, musicalmente, contavam sempre com a coadjuvação do Violon Club, que ensaiava nos altos da fotografia Moura Quineau na Rua Barão do Rio Branco²⁵⁴ (GIRÃO, 1997, p. 145).

Esses grupos dramáticos cearenses eram considerados amadores. A maioria de seus membros exercia outras funções. Entrava no teatro pela diversão, que não era só assistir ao espetáculo, era participar na direção ou na atuação. O teatro possuía um sentido de divertimento para esses indivíduos, que formavam os grupos dramáticos acima citados. Havia, porém, aqueles que faziam do teatro o seu ganho do dia a dia, muitos desses artistas cearenses eram das camadas mais baixas da população. Os jornais davam certo apoio, eles anunciavam os espetáculos e/ou faziam discursos favoráveis a essa “classe laboriosa”²⁵⁵.

As companhias dramáticas oriundas de outras regiões ganhavam um sentido “profissional”. Elas circulavam por todo território brasileiro, iam da capital federal ao norte do país, região que já em 1896 contava com o Teatro Amazonas. Sua estrutura seguia os moldes dos teatros europeus. A sua construção foi efetivada pelos investimentos que ali havia. Esse período era o auge da extração da borracha. Muitos cearenses migraram para essa região em busca de melhores condições de vida, inclusive intelectuais cearenses excursionaram por lá e registraram as suas impressões sobre o teatro ali produzido, que não foram as mais positivas. Esses intelectuais falaram das correntes desmoralizadoras que estavam frequentando o nosso teatro (aqui, o brasileiro) e, em comparação com o teatro no Ceará, buscaram enaltecer este e desqualificar o teatro do Norte do país²⁵⁶. Porém, as mesmas

²⁵³ GIRÃO, Raimundo. Op. cit., p. 145.

²⁵⁴ Id. Ibidem, p. 145.

²⁵⁵ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, ‘A Republica’ e os artistas, 06/04/1904, nº. 9, p. 01.

²⁵⁶ Esse discurso procura valorizar o teatro cearense (uma cultura). Algo muito presente nas falas do governo acciolino. **A Republica**. Fortaleza, 16/08/1911, nº. 186, p. 01.

companhias que se apresentavam no Teatro Amazonas também estavam nos palcos fortalezenses.

Companhias como Lucilia Peres e Dolores Rentini passavam pela capital cearense antes de irem para a região da borracha. Essas companhias, que levam o nome das suas principais atrizes, receberam avaliações positivas e poucas negativas sobre seus trabalhos realizados no palco do teatro oficial de Fortaleza.

Lucilia Peres mostrou-se grande artista assim no papel de doutora a receitar seus doentes, como no de mãe a embalar o filho, nutrindo-o com o seu próprio leite. (...) No papel de médico e de marido A. Ramos se portou perfeitamente bem (...) ²⁵⁷.

A peça exige uma grande movimentação no palco e uma alegria excessiva, principalmente no 1º acto que representa um dia de carnaval. (...) sem um grande número de figuras, máxime tratando-se da 1ª vez em que é representado por esta companhia ²⁵⁸.

A primeira esteve na capital cearense em 1910 e inaugurou o palco do teatro oficial da Cidade de Fortaleza com a peça *O Dote*. Suas apresentações foram elogiadas mais do que criticadas. Entre outras peças encenadas, citamos: *A dama das Camélias*, adaptação do romance de Alexandre Dumas Filho, e *As Doutororas*, de França Júnior; esta última ressaltada nesse trecho do jornal. Suas experiências na capital federal são ressaltadas, dando ênfase ao caráter profissional do teatro. Lembremos que, por volta da primeira década do século XX, o Brasil contava com uma Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Tais sociedades eram criadas para defender os interesses dos artistas, era um incentivo à profissionalização ²⁵⁹ do teatro.

Já a Companhia Dolores Rentini recebeu críticas negativas sobre a encenação da peça *O Conde de Luxemburgo*, uma comédia lírica. O mesmo não aconteceu com outras de suas apresentações da excursão pela capital cearense em 1911. Dentre essas, citamos *A princesa dos dollars*, de Willner e Gruhaun ²⁶⁰. Aqui, verificamos alguns dos problemas das companhias nesse período, independente de ser considerada amadora ou não. A falta de materiais e mesmo de componentes dificultava as apresentações das peças, acontecendo, algumas vezes, incidentes hilários. A falta de membros nessas companhias era solucionada

²⁵⁷ **O Unitario**. Fortaleza, *As doutoras*, 27/09/1910, nº. 1026, p. 01.

²⁵⁸ **Jornal do Ceará**. Fortaleza, *Conde de Luxemburgo*, 05/07/1911 nº. 1368, p.02.

²⁵⁹ O sentido de profissionalização está relacionado com as construções de espaços fixos, fechados e especializados, os investimentos de indivíduos que estavam se tornando empresários, os estímulos aos artistas e a valorização dessa classe, o desenvolvimento da literatura dramática e até mesmo a padronização do comportamento do público nos teatros.

²⁶⁰ **A Republica**. Fortaleza, Companhia Dolores Rentini, 26/05/1911, nº. 120, p. 01.

com convites aos atores cearenses, esses, por sua vez, eram considerados amadores; mas, independentemente disso, havia uma integração entre os artistas.

A essas companhias, acrescentam-se outras que permaneceram um bom tempo nos palcos fortalezenses. Uma delas foi a Companhia Francisco Santos, no ano de 1911. Foram encenadas duas peças de Marcellino Costa (*A dor suprema* e *A pérola*) e de Shakespeare (*Othelo*). E a Companhia Phoca-Chaby-Colaço, que se destacou também pelas caricaturas feitas por um de seus membros²⁶¹. Portanto, essas companhias variavam seus espetáculos. Nem sempre era só a apresentação de uma peça, havia as acrobacias, as mágicas, os concertos, entre outros.

As companhias dramáticas cearenses, na maioria das vezes, não utilizavam os teatros destinados a elas. Para as suas apresentações, as primeiras improvisavam teatros nos fundos das casas dos seus componentes, usavam os salões dos clubes ou outras agremiações ou adquiriam espaços nos teatros particulares (fundado por empresários e/ou comerciantes). Estes últimos com uma estrutura mais adequada para as apresentações de dramas, comédias, revistas ou burletas. Já as companhias dramáticas prestigiadas na capital federal passaram a apresentar seus espetáculos no teatro oficial da cidade de Fortaleza, principalmente no período do governo acciolino. Mas isso não era regra. O TJA encontrava no Polytheama um grande concorrente, pois o primeiro passaria por problemas na sua estrutura e acabaria ficando alguns anos sem funcionar. Então, foi no Polytheama que essas companhias dramáticas passaram a se apresentar.

No que diz respeito ao teatro (produção cultural ou arte), os intelectuais estavam de acordo com os sentidos que lhe eram atribuídos. A função social do teatro era referente à moralização e à civilização da sociedade, o que discutiremos no próximo capítulo.

²⁶¹ A passagem dessas companhias pela capital cearense está registrada no jornal *A Republica* nos números dos meses de janeiro, fevereiro e julho.

4 NOS PALCOS DO TEATRO: AS IDEIAS MORAIS E OS COSTUMES DA CIDADE DE FORTALEZA

4.1 O teatro e a relação com a moralidade e os bons costumes

O teatro possui funções sociais. Elas são variáveis conforme os interesses dos indivíduos que estão fazendo o discurso e realizando a prática teatral, porém algumas dessas funções sociais não saem do campo ideológico. Na Fortaleza da virada do século XIX para o XX, uma das funções impostas ao teatro foi à moralização da sociedade:

Tudo pela moral no teatro; não pela moral-aparência, não pela moral-artifício e sim pela moral – realidade, pela moral viva. (...) a moral-realidade, produto são das boas leis, dos bons costumes, das necessidades irredutíveis e disciplinadas do espírito e do coração, fruto puríssimo da dignidade do homem, da liberdade e da harmonia de todos, amor imortal ao justo e da paz, a consciência em sua ação divina, permanente, que abomina todas as misérias, as explorações, os monopólios, os parasitismos, as iniquidades, as tiranias e os exclusivismos, sob qualquer nome que se apresente, é a moral, força organizadora e diretriz, inconfundível, única, que concretiza a verdade e eterna, absoluta e integral, luz e calor fecundantes que ativam e desenvolvem as germinações do bem, espírito e vida das nações e dos povos que se salvam, das nações e dos povos que não morrem. Não há dúvida, na dinâmica social, a moral é o equilíbrio estável, isto é, a integração conseguida de equilíbrios instáveis²⁶².

A moral refere-se às realizações humanas: comportamentos, acontecimentos, fatos e atos. O homem a enraíza a si mesmo e por ele e para ele. Ela é concreta e objetiva, apesar de passar pela subjetividade, já que é compreensível a partir das relações sociais, mas procura atingir a individualidade. Logo, a moral possui um sentido humano²⁶³.

A citação fala em moral-aparência, moral-artifício e moral-realidade. A moral-aparência e a moral-artifício expressam uma moral que existe no plano teórico, e não na prática. Havia os princípios e as soluções, mas não os fatos e as aplicações. E essa falta de moral gera conturbações na vida social. Era necessário transformar essa moral-aparente em moral-realidade, ou seja, era imprescindível disciplinar a população. O que eram as boas leis se não mais uma forma de controle? E essa moral também pregava princípios religiosos. A ação do homem deve ser divina, ou seja, seguir “as leis de Deus”. Havia as leis dos homens e as de Deus, que deviam ser seguidas. As misérias e os parasitismos deveriam ser rejeitados:

²⁶² FILHO, Júlio César da Fonseca. **Discurso inaugural do Theatro José de Alencar**. *Apud*. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 95.

²⁶³ PEREIRA, Otaviano. **O que é moral**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p. 11-30.

Entre esta onda maltrapilha vomitada pela miséria, se encontrava em muito pequena escala a pureza de costumes, a honestidade e a gratidão. O vício parecia ter contaminado todos os famintos. Viam-se em todas as idades criaturas pervertidas²⁶⁴.

Esses “maltrapilhos” eram os retirantes. Eles estavam trazendo uma onda de vícios (miséria, parasitismo, perversão, etc.), diferentemente do “sertanejo”, que carregava a pureza da vida do campo. No entanto, os retirantes eram os sertanejos. Eles estavam vindo para a capital devido aos problemas causados pela seca. O que muda? No campo, os sertanejos lidavam com a agricultura habitual (mandioca, legumes), as mulheres trabalhavam na fiação de tecidos, eles estavam subordinados aos “coronéis”²⁶⁵. Ao abandonar o campo, os sertanejos perdiam esses vínculos sociais, ao passo que não possuíam funções sociais para as camadas dominantes da cidade. Para esses coronéis, os sertanejos traziam a degradação para a cidade, pois eles modificavam a paisagem e provocavam doenças decorrentes das suas condições físicas.

O “sertanejo”, aqui como o homem do campo, era um ideal romântico. Segundo Renato Ortiz, os românticos valorizavam a noção do “eu” e traziam a individualidade para o mundo artístico; fato que os fazia contrapor à ideia de mercado cultural, no qual suas individualidades se igualariam ao simples valor de troca. Os românticos exaltavam os sentimentos, eles alteravam uma predisposição negativa em relação às manifestações populares:

Os românticos são responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional (...). Contrários às transformações impostas pela modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades européias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada²⁶⁶.

²⁶⁴ “Há na literatura de época, uma mudança substancial na referência às palavras ‘sertanejo’ e ‘retirante’. O primeiro é o homem do campo, puro de costumes, simples e sincero, embora rude; o segundo é sua corrupção pela seca, expulso de um meio idealizado, degradado pela fome. Em artigo possivelmente assinado por José do Patrocínio, o seminário carioca *O Besouro* (04.05.1878, p. 38) conclui, em vista disso, que *o retirante, que symbolisava uma calamidade, passou a ser emigrado, que symbolisa uma iniquidade*.” In: NEVES, Frederico de Castro. *Estranhos na Belle Époque: a multidão como sujeito político (Fortaleza, 1877-1915)*. In: **Trajetos: intelectuais e cultura letrada**. Revista de História Universidade Federal do Ceará. Vol. 3, nº. 6. Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2005, p. 120.

²⁶⁵ Os coronéis eram os proprietários de terras e homens de influências políticas e sociais. Eram considerados de boa formação moral e racial, descendentes diretos dos colonizadores portugueses. Portanto, os homens da elite rural. Alguns se fixaram na capital cearense e continuaram exercendo suas influências.

²⁶⁶ Renato Ortiz analisa a ideia de cultura popular através dos românticos e folcloristas durante o século XIX na Europa. Os primeiros valorizam as manifestações populares ou a tradição em favor de uma nacionalidade. Muitos países europeus buscavam a sua afirmação como nação. Exemplos eram a Alemanha e a Itália. No campo literário, os românticos privilegiavam as emoções. Já os folcloristas procuravam legitimar o folclore como ciência. O folclore é definido como práticas populares e tradicionais. Os folcloristas estavam influenciados pelas ideias positivistas. Mas eles pouco desenvolveram uma metodologia. Eram mais registros das manifestações populares. Como os românticos, os folcloristas exaltavam a tradição, que se relacionava com a cultura nacional. In: ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992, p. 05-09.

Era dessa forma ingênua que o homem e a mulher do campo eram representados no teatro de Carlos Câmara, por exemplo, o personagem Zé-Fidelis da peça homônimo e D. Peraldiana do *Casamento de Peraldiana*. O primeiro, um homem sem maldade e trabalhador, que estava longe da civilização, ou melhor, da cidade. Já D. Peraldiana morava em Fortaleza, mas não a conhecia. Eles não estavam corrompidos pela cidade.

Renato Ortiz também argumenta sobre o interesse dos românticos pelas manifestações populares. Os românticos criaram um gosto pelo bizarro, desconhecido, excepcional, que os levaram a procurar as “autênticas” tradições populares. Estas se encontravam no campo, distante da cidade e da civilização. No caso específico da Europa, também estavam na “periferia do mundo”, exemplos, países do oriente e o “novo mundo”, a América²⁶⁷.

Em meados do século XIX, o movimento romântico cresce no Brasil. José de Alencar foi um dos grandes expoentes do romantismo no país. Assim como seus antecessores, os românticos brasileiros preocupavam-se com a construção de uma nacionalidade. Havia um vínculo entre o popular e o nacional. Entretanto, era necessário definir o próprio indivíduo brasileiro. Não era o português civilizado, o índio bárbaro ou o negro selvagem e sem religião. José de Alencar o definiu como a mistura do índio civilizado e católico e a moça branca bem-educada²⁶⁸.

Contrariamente aos folcloristas europeus, que desesperadamente buscam resgatar a beleza do “selvagem moderno”, Alencar quer desvencilhar-se das contradições da História brasileira. Peri é razão, pensamento, combate à efervescência contaminadora dos devaneios e das emoções²⁶⁹.

No Brasil, a construção da cultura nacional estava voltada para o futuro, para o que se pretendia criar e não para o que realmente aconteceu. Essa era a proposta de José de Alencar: rejeitar a barbárie dos índios e a escravidão dos negros, a fim de construir um Brasil, ou seja, o ser brasileiro. Ora, se ainda havia discussões sobre o que era a nacionalidade brasileira, como definir a sua cultura popular?

A própria significação de popular ainda estava em construção para os intelectuais brasileiros. Para os românticos, a essência da nacionalidade estava na cultura popular. Era a

²⁶⁷ Id. Ibidem, p. 17-28.

²⁶⁸ Renato Ortiz analisa a obra *O Guarani* de José de Alencar. O romancista cearense cria um mito da formação da nação brasileira. Ortiz a define como o cruzamento de uma determinada cultura com uma natureza domesticada: a moça branca e civilizada portuguesa, Ceci, e o índio civilizado e católico, Peri. “Sobram Peri e Ceci, como numa arca de Noé, eles agora têm tempo e espaço suficientes para engendrar a nação brasileira. Um Brasil casto e puro (...)”. Id. Ibidem, p. 76-96.

²⁶⁹ Id. Ibidem, p. 88.

rejeição ao estrangeiro, no caso, à colonização portuguesa. Eles apropriavam-se da cultura popular para a criação de uma nacionalidade. Os românticos negavam o bizarro para valorizar a ingenuidade e a espontaneidade das manifestações populares. Construía-se uma hierarquização social e mesmo cultural em favor de uma nacionalidade.

As discussões em torno do popular, do nacional, da moral e da hierarquização social e cultural crescem com o regime republicano, mas também com as cidades brasileiras na virada do século XIX para o XX. O fenômeno urbano estava chegando às periferias do Brasil, ou seja, saía do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Obviamente que em ritmos diferentes, em alguns lugares mais acelerado e em outros lentamente. Fortaleza estava neste último caso. Entretanto, mesmo nesse movimento mais brando, a capital cearense ganhava novos espaços, atrações culturais, transportes, tecnologias, moradores, etc. Essas mudanças geravam debates entre os intelectuais fortalezenses, os quais acabavam por construir uma cidade desejada:

Há uma projeção de uma “cidade que se quer”, imaginada e desejada, sobre a cidade que se tem, plano que pode vir a realizar-se ou não. (...) a “cidade do desejo”, realizada ou não, existiu como elaboração simbólica na concepção de quem a projetou e quis concretizar²⁷⁰.

Logo, havia uma “cidade real” e uma “cidade que se quer”, mesmo sendo uma elaboração simbólica. Por exemplo, nesta última não existiria “maltrapilhos” andando pelos seus espaços físicos. Os retirantes, os moradores de ruas e os doentes deveriam ser isolados do ambiente da cidade. Contudo, esses indivíduos deixaram de andar pelas ruas e praças? Dificilmente, pois era um “problema” constantemente retratado nos jornais e crônicas. Aqui, aparece a cidade real. Não nos interessa argumentar sobre as condições dos retirantes, e sim perceber que existia uma cidade desejada relacionada com a cidade real.

A cidade desejada pode se realizar ou não. O teatro, por exemplo, era almejado como sinônimo de moralização para Fortaleza, presente nas páginas dos seus jornais da virada do século XIX para o XX. Era uma construção simbólica, que pretendeu se concretizar com a edificação do TJA:

Artigo 5º - Aos Inspetores compete:

§3 – Proibir que os artistas por gestos ou entonações desvirtuem o pensamento dos autores ou ofendam à moral e ao decoro.

Artigo 8º - Ao diretor compete:

²⁷⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. In. Estudos Históricos. Revista de História. Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995, p. 283.

§2 – Manter o asseio e a moralidade no recinto do teatro e também a ordem na ausência da autoridade policial²⁷¹.

O regulamento oficial do TJA de 1910 destacava a inquietação com a moralidade, tanto no palco como na plateia. Os artistas não poderiam interferir no texto dramático, que já havia passado por uma censura. A manutenção da ordem na plateia era necessária mesmo na ausência das autoridades policiais. Eram as normas do TJA, as quais também se voltavam para os teatros particulares.

O TJA foi perdendo espaço para outras casas de espetáculos devido aos seus problemas na estrutura física: acústica, mau cheiro e calor. Os teatros particulares traziam mais variedades nos seus espetáculos que o TJA: mágicas, acrobacias, cinema, teatro, etc. As brigas, os gritos, a invasão dos espaços, ou seja, a perturbação da ordem era censurada nas páginas dos jornais fortalezenses da virada do século XIX para o XX. O mesmo acontecia com as cenas consideradas indecorosas. Nos teatros particulares, os espetáculos possuíam muito do improvisado. Os artistas mudavam os textos dramáticos para pilhérias contra a ordem política e social; assim sendo, desejava-se uma moralidade no teatro da capital cearense.

A moralidade não se resume ao discurso, pois é uma prática. Os indivíduos comportam-se moralmente. Eles estão sujeitos a determinados princípios ou normas morais, que são variáveis conforme a época e a sociedade. Os indivíduos estão em conflito entre o certo e o errado, o bem e o mal, o legal e o ilegal, etc. As normas e princípios orientam e influenciam a conduta moral dos homens comuns. Logo, o fato moral, aqui entendido como as ações do cotidiano, é individual e social. O homem decide suas ações ou práticas cotidianas, que estão sujeitas ao julgamento da sociedade. A moralidade é uma forma de controle social.

Vamos abrir um parêntese para uma breve reflexão sobre a questão da moralidade. Para Platão, “o princípio regulador dos comportamentos é a ideia, sobretudo, a ideia do bem”, que está na justiça, ou seja, na sociedade justa. Esta acontece quando todos os indivíduos cumprem a sua obrigação ou função social. O contrário é a injustiça, que traz a desordem. Portanto, “a justiça é a harmonia das muitas funções que gerenciam a pólis²⁷²”.

Platão relaciona a divisão funcional da sociedade da Grécia Antiga com elementos constitutivos ou sentimentos do homem: apetite, paixão e razão. O primeiro referia-se aos trabalhadores e aos escravos, que levavam os objetos fundamentais para a conservação do

²⁷¹ Regulamento oficial do TJA, Lei nº. 1004, de 13 de agosto de 1910. In. COSTA, Marcelo. **História do teatro cearense**. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1972.

²⁷² PEGORARO, Olinto A. **Ética dos maiores mestres da história**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006, p. 19-35.

corpo e da vida. Acima desses, estavam os guerreiros com a sua paixão, que os arrastava a defender a justiça da *pólis* contra os seus inimigos. A razão subordinava o apetite e a paixão e pertencia aos filósofos e aos dirigentes políticos. Desse modo, Platão defende que a moral deve se estabelecer fundamentalmente nas ideias de justiça e do bem. Estes juízos de valor harmonizam as condutas humanas, mantêm a hierarquia social e constroem uma sociedade justa. Esta última, por sua vez, traria a felicidade, valor desejado pelo homem. A felicidade está na moralidade e esta vem com a justiça, que é “a virtude que harmoniza e disciplina a variedade das qualidades humanas e as inúmeras diferenças no organismo social²⁷³”.

A moralidade relaciona-se com a ética. Ter moral é ser ético. Aristóteles analisa a questão da moralidade e da ética. O filósofo propõe que a ética é finalista e racional. Nesse sentido, a felicidade é o fim, que se conquista com a prática das virtudes, que “moldam o caráter e orientam os costumes da pessoa”. Destacam-se a prudência e a justiça como virtudes. O indivíduo deve ser prudente ao agir, pois isso o leva à moralidade e à ética. Para Aristóteles, a justiça tem como objetivo o bem comum de todos os cidadãos. A justiça controla os desvios e os vícios comportamentais contrários às normas sociais, nas quais se encontra a manutenção da hierarquia social. A sociedade justa traz a equidade, mas somente para os que eram considerados cidadãos. Logo, Aristóteles assemelha-se a Platão: a moralidade está na justiça, que é um meio para chegar à felicidade, ao bem-estar dos cidadãos e à manutenção da ordem social.

Portanto, a moralidade define comportamentos. Ora, para se chegar ao bem-estar de todos os cidadãos é necessário que todos exerçam suas funções sociais. A inquietação com a moralidade no teatro da Fortaleza da virada do século XIX para o XX representa a necessidade de padronizar os comportamentos, objetivando manter a harmonia e a hierarquização social.

Em Agostinho e Tomás de Aquino, a moralidade ganha outro aspecto, que é a questão divina. A moral é cristã. Para Agostinho, a felicidade é alcançada através de Deus:

A virtude consiste em obedecer à ordem inscrita por Deus na natureza das coisas. (...) ‘é a vontade divina que manda conservar a ordem e proíbe sua perturbação’. Portanto, segundo Agostinho, a lei eterna é a própria mente divina, Deus, que cria a essência de cada coisa e ‘no principio’ dos tempos projetou-se (...) o mundo das realidades terrestres bem ordenado²⁷⁴.

²⁷³ Id. Ibidem, p. 19-35.

²⁷⁴ Id. Ibidem, p. 68-70.

Nesse caso, a ordem vem da lei eterna, ou seja, de Deus. A moral cristã baseia-se no princípio do amor, que “consiste em amar a Deus criador e amar as criaturas porque são obras dele”. O amor aparece nas virtudes: justiça, prudência, coragem e humildade. A justiça mantém a ordem. A prudência traz o discernimento das ações. A coragem tolera e transpõe as dificuldades. A humildade reconhece a inferioridade do homem em relação ao ser divino, ou seja, Deus.

O indivíduo está em conflito e é na prática do amor ou das virtudes que ele alcançará o gozo eterno. Tem-se que utilizar equilibradamente as coisas materiais. Caso contrário, tem-se a idolatria, que é um amor perverso e faz mal uso da razão, afasta-se da virtude divina e entra nos vícios terrenos: avareza, luxúria, soberba, etc. Nesse sentido, Agostinho propõe que o indivíduo deve confiar na força divina e exercer a prática do amor para vencer a luta entre “a carne e o espírito” e “o bem e o mal”.

Tomás de Aquino adotou o modelo aristotélico, no qual o indivíduo age virtuosamente em vista de uma sociedade justa. A justiça é a “totalidade das virtudes”. Para Aquino, a moral resume os dez mandamentos²⁷⁵ na prática da justiça:

O passo seguinte é fácil: a moral geral consiste na permanência de cada um dos seres no seu lugar de ordem natural: portanto, todos são eticamente dignos em seu lugar de ordem. Do seu modo de existência nasce a moralidade do seu agir. (...) No que diz respeito ao homem, o supremo princípio da moral é este: “fazer o bem e evitar o mal”, ele emerge da própria natureza humana criada que deseja espontaneamente viver, ser feliz e fugir de tudo que o prejudica²⁷⁶.

Ao fazer o bem e evitar o mal, o indivíduo alcança a felicidade, que só é possível através de Deus. Portanto, para Aquino, as leis humanas, políticas e religiosas devem combater os comportamentos viciosos, como, por exemplo, a sodomia e o homicídio, e não contradizer as leis naturais, ou seja, a lei divina. Logo, a moralidade preocupa-se com o comportamento humano tanto no social como no individual, pois, acima de qualquer coisa, está a manutenção da ordem social.

De modo óbvio, os retirantes, os moradores de rua e os doentes não possuíam condições econômicas de frequentar o teatro. Aliás, quando nos reportamos ao teatro, esses

²⁷⁵ Os dez mandamentos são: “1º - (...) Não terás outros deuses diante de mim; 2º - Não farás para ti imagem esculpida, nem figura alguma do que há em cima do céu, nem em baixo da terra, nem nas águas debaixo da terra (...); 3º - Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão (...); 4º - (...) Seis dias trabalharás e farás todo o teu trabalho, mas o sétimo dia é (...) do Senhor teu Deus; 5º - Honra a teu pai e a tua mãe (...); 6º - Não matarás; 7º - Não adulterarás; 8º - Não furtarás; 9º - Não dirás falso testemunho contra o teu próximo; 10º - Não cobiçarás a casa do teu próximo, (...) a mulher do teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, (...), nem coisa alguma do teu próximo”. In: **Bíblia**, Os dez mandamentos, Êxodo 20. 1 a 17.

²⁷⁶ PEGORARO, Olinto. A. Op. cit., p. 87.

indivíduos eram praticamente inexistentes. Aqui, o teatro estava representando uma cidade almejada; logo, os moradores de rua, os retirantes e os doentes não eram os populares que estavam no mesmo espaço de lazer da elite.

O teatro não era para todos. A elite era diferente dos demais, não poderia dividir os mesmos espaços que os populares. Então, as casas de espetáculos eram divididas. Ora, cada grupo social possuía seu lugar na plateia, não podendo invadir o espaço do outro. Isso era considerado um bom costume, mas nem sempre era praticado, uma vez que os populares andavam entre as cadeiras dos teatros e a elite andava em espaços destinados aos populares. Entretanto, o teatro também era propagador da moral e dos bons costumes no seio das massas²⁷⁷:

Mas o teatro oficial já era o José de Alencar. As famílias ilustres para o frequentarem faziam desfile de vistosas toiles; e as companhias precisavam ter bons e variados repertórios e artistas de fama, do contrário o fracasso era certo. A classe média frequentava as torrinhãs, onde as moças não podem ir²⁷⁸.

A elite com seus figurinos (chapéus, paletós, relógios, joias, vestidos, penteados) vistosos e da moda desfilavam pelo espaço físico do teatro. A vestimenta era outra forma de distinção social. O cronista cita a presença da classe média nas torrinhãs do TJA, mas podemos falar em classe média na cidade de Fortaleza na virada do século XIX para o XX? Aliás, o que é uma classe social?

Podemos afirmar que a classe social é um grupo menor no interior de uma coletividade maior e é definida pelos exercícios de determinadas funções, que a diferenciam das demais na hierarquia social. Os princípios de diferenciação variam conforme a sociedade. Para Marx, as classes sociais são definidas da seguinte maneira:

A do grupo histórico-social definido por comunidade de interesses e solidariedade psicológica, a da categoria social definida por certo tipo de renda e, finalmente, a da classe social definida pela consciência de certa situação no processo de produção e pela vontade de superar o regime existente²⁷⁹.

Se analisarmos a noção de classe a partir da definição de Marx, não falaremos em classe média na Fortaleza da virada do século XIX para o XX. Não se tinha consciência de classe, algo que é recorrente no pensamento de Marx. Entretanto, existia uma diferenciação

²⁷⁷ Referência ao jornal **O Bandeirante** de 24 de setembro de 1910.

²⁷⁸ DOMINGOS, José. **Fortaleza no início do século**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 103.

²⁷⁹ AKON, Raymond. **Estudos sociológicos**. Rio de Janeiro: Editora Bertand Brasil, 1991, p. 109.

social. Então, sugerimos a existência de um grupo social intermediário, que se identificava pelas funções exercidas ou pela renda.

Os teatros particulares cobravam preços mais acessíveis do que o TJA. O preço do *Rio Branco* variava entre 1\$000 a 2\$000; já no TJA, as entradas eram de 3\$000 a 50\$000. Os frequentadores do TJA se faziam presentes nos teatros particulares e vice-versa. A distribuição da plateia nos teatros representa a questão da hierarquização social, por exemplo, os indivíduos que frequentavam as torrinhas do TJA possuíam renda inferior aos que se acomodavam em frente ao palco e superior aos indivíduos que ficavam no sereno. Esses indivíduos formavam um grupo social intermediário, o qual o cronista chamou de classe média. As funções exercidas eram variadas, porém eram consideradas inferiores pela elite.

Esse grupo social intermediário foi alvo de críticas dos intelectuais e da elite. Esta fechava as suas portas com a hierarquização social construída através da separação dos espaços, da vestimenta e da influência política, social e cultural. No entanto, esse grupo intermediário fazia parte da sociedade e poderia aprender com o teatro moralizado, diferentemente daqueles que eram excluídos da sociedade. O grupo intermediário, por sua vez, procurava se distinguir dos setores mais baixos. Não derrubava a barreira criada pela elite, pois não queria correr o risco de se misturar com os setores mais baixos da sociedade. Entretanto, esse grupo intermediário, muitas vezes, era considerado os populares, uma vez que os outros indivíduos eram simplesmente excluídos da sociedade e não frequentavam o teatro.

Quando se fala do teatro propagador da moralidade no seio das massas era referente a esse grupo social intermediário, mas que poderia se estender para a elite. Esta também ofendia a moralidade, ou seja, afetava a manutenção da ordem. O que era essa elite?

Define-se como elite “a minoria que, numa sociedade qualquer, exerce as funções de diretrizes e de coletividade”. Existem grupos dentro da própria elite, pois esta é política, social, cultural ou econômica. “A análise dos grupos no interior da elite parece-me mais fecunda porque a estrutura da elite é tão característica de uma sociedade quanto à estrutura dos grupos sociais²⁸⁰”, já que a elite define normas e princípios, os quais se propõem hegemônicos e influenciam as condutas humanas, tanto ao aceitá-las quanto ao rejeitá-las.

O TJA deveria propagar a moralidade, este era o discurso da elite intelectual ligada ao governo acciolino e mesmo aos opositores, o qual se perdeu com a sua queda e com o aparecimento de novas casas de espetáculos, como, por exemplo, o Majestic. O TJA perdeu

²⁸⁰ Id. Ibidem, p. 116-117.

espaço, porém o discurso do teatro como propagador da moralidade continuou, mas agora se referindo aos teatros ou cineteatros.

Barulhos nas horas erradas, cuspes, papéis jogados, andar entre as cadeiras durante o espetáculo, gritos, altas gargalhadas eram alguns dos comportamentos indevidos dos frequentadores dos teatros ou cineteatros; condutas que geravam a desordem, enquanto a moralidade prega a ordem. Atitudes que eram creditadas ao grupo social intermediário e também à elite, uma vez que a moralidade nem sempre era praticada por esta.

O teatro moralizado servia para o grupo social intermediário bem como para a elite, que estava sendo corrompida pelos vícios da cidade. Tal teatro era percebido como uma escola ou um lugar das representações da moral, que beneficiaria os indivíduos pertencentes à sociedade fortalezense. “O theatro moralizado é na verdade uma escola de regeneração²⁸¹”:

Segundo Ato
2º quadro
(vista de rua ou praça)
Cena V
Cambistas (cantam)

Não quer um bilheteinho?
Uma centena?
E um bichinho?

Numa vidoca airada de encantos plena.
Andamos na cidade atrás dos patos;
A eles grudados como carrapatos,
A eles grudados como carrapatos.

Nós somos cambistas
De loteria e bicho,
Trazemos aqui as nossas listas,
Burlamos o povo por capricho.

Temos coito franco
Grupo a vinte e dois

Não há bilhete branco.
E se não for assim,
O freguês vê depois...

Assim tafués e brejeiros,
Outros não há no Brasil.
Nós somos cabras matreiros.
Ninguém nos pode vencer
No arдил
Somos os primeiros
Deste vasto Brasil
(...) ²⁸²

²⁸¹ **O Bandeirante**. Fortaleza, Theatro José de Alencar, 24/07/1910, nº. 5.

²⁸² Peça *O casamento de Peraldiana* escrita em 1919. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 135.

Essa cena refere-se a uma comédia de costumes de Carlos Câmara. Algumas vezes, essa forma teatral era definida como revistas, por conta da constante presença de números musicais. Aqui, a música fala de um tipo social: os cambistas. Era o jogo do bicho em destaque, algo que foi ganhando adeptos na sociedade fortalezense e virou alvo de críticas. As estrofes da música mostram os cambistas como maliciosos, enganadores e astuciosos, enquanto que os indivíduos que jogavam eram tidos como “patos”. O texto dramático destaca um aspecto social da vida em Fortaleza: a jogatina.

O teatro moralizado rejeitava a jogatina, representando seus malefícios; vendo a jogatina como algo prejudicial, a plateia não seria mais adepta à mesma. Este era o objetivo de um teatro moralizador e educacional.

Aos cambistas, foram dadas características depreciativas, como a avareza. A jogatina era um vício que buscava a acumulação de riquezas. Ora, o objetivo era ganhar no jogo do bicho ou nas apostas para aumentar o seu capital; um costume imoral, que só poderia ter surgido na capital cearense, não no campo:

Ato Segundo

2º quadro

(vista de rua ou praça)

1º CAMBISTA – (Para Puxavante) Compre um bilhete. 20 contos. Corre hoje.

PUXAVANTE – Inhô não. Eu num jogo loteria.

2º CAMBISTA – (Para Peraldiana) Compre uma centena. Pago a 800\$000 (13) Banco garantido.

3º CAMBISTA – A senhora não joga bicho? Grupo 22.

PERALDIANA – Inhô não. Eu não sou disso não.

ELISÁRIO – Não amolem. Vão adiante.

1º CAMBISTA – Não seja bruto. Ninguém está falando com você, não.

2º CAMBISTA – Quando ele vendia bicho não era tão soberbo.

3º CAMBISTA – Agora anda explorando esta parelha de velhotes asmáticos. (Para Puxavante) Larga o osso, cachorro²⁸³.

Puxavante e Peraldiana são personagens originários do interior do Ceará, também conhecido como sertão ou campo. Eram os sertanejos da “pureza da vida” no campo, não estavam envolvidos com os vícios da cidade. Puxavante e Peraldiana recusaram participar da jogatina. Os cambistas insistiram e Elisário entrou no diálogo. Este último era habitante da capital. Em *A bailarina*, escrita por Carlos Câmara em 1919, Elisário definiu-se como um dos maiores proprietários da cidade e filho de banqueiro rico. Estava acostumado com os cambistas percorrendo as ruas e praças da cidade em busca de fregueses. Não quis dar papo

²⁸³ Peça *O casamento de Peraldiana* escrita em 1919. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 136.

para eles e recebeu o nome de soberbo, pois já havia sido vendedor do jogo do bicho, segundo os próprios cambistas.

Destaca-se, assim, a soberba, que também trazia malefícios para a cidade, pois “é o vício da alma que se julga melhor que o próximo²⁸⁴”. Quando o indivíduo se julga superior ao outro, não se tem o respeito dos direitos e isso provoca a desordem. Em sociedade, os indivíduos possuem direitos e deveres, que devem ser cumpridos para a manutenção da ordem. Direitos e deveres que são normas ou leis produzidas pelo grupo social dirigente.

A população da capital cearense estava perdendo suas virtudes, tais como a prudência, a temperança, a sabedoria, o amor, entre outras. Somente no campo ainda era possível encontrar tais virtudes, pois ali as tentações da cidade terrestre eram menores. Agostinho defendeu o conflito entre a cidade terrestre e a celeste. Na primeira, reinam os vícios (avareza, soberba, luxúria, idolatria, etc.), os quais desvirtuam o homem moralmente. Na cidade terrestre, o indivíduo está em conflito consigo mesmo e traz a desordem. Já na cidade celeste, o indivíduo pratica as virtudes através do amor, sendo temente a Deus. Nessa não há dúvida, apenas harmonia. A cidade terrestre e a celeste relacionam-se com a cidade como vício e a cidade como virtude, propostas por Carl E. Schorske. A cidade terrestre é como o vício e a celeste é como a virtude:

O século XVIII desenvolveu, a partir da filosofia do iluminismo, a visão da cidade como virtude. A industrialização do começo do século XIX trouxe a concepção oposta: a cidade como vício. (...) A capital inglesa era a Atenas da Europa moderna; suas virtudes eram a liberdade, o comércio e a arte. (...) escola realista inglesa da década de 1840 descreveram em seu cenário especificamente urbano. A cidade simbolizava em tijolos, fuligem e imundice o crime social da época (...) a industrialização (...)²⁸⁵.

As duas cidades aparecem na Fortaleza da virada do século XIX para o XX. Na Fortaleza como virtude, tinham-se o esplendor do teatro, o crescimento do comércio, o Estado laico, entre outros. Já na Fortaleza como vício, encontravam-se as moléstias dos retirantes, as casas de prostituição, as jogatinas, os cortiços, o mau cheiro do cemitério, etc. Entre a cidade como vício ou virtude, encontravam-se a moral cristã e o comércio.

Se o verdadeiro catolicismo não imperava nas consciências, dominava, contudo, nas instituições. A começar pela consagração de uma religião de estado, o país oficial se definia católico. Assim, ainda que o catolicismo não estivesse nos corações (...) estava ele nos códigos, na lei, no limiar das carreiras intelectuais e políticas, pela

²⁸⁴ PEGORARO, Olinto. A. Op. cit., p. 69.

²⁸⁵ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 54-61.

obrigação do juramento religioso, na base das famílias, pela inexistência do casamento civil, à beira de túmulos, em virtude do caráter religioso²⁸⁶.

A moral cristã estava relacionada com a influência da Igreja Católica no Brasil. Desde o período colonial que o catolicismo foi definindo valores na sociedade brasileira e isso não foi diferente no Ceará. As ideias já mencionadas de Agostinho e Tomás de Aquino definem o que era essa moral cristã. Esta censurava os jogos ou qualquer tipo de vícios, que eram mais frequentes com a aspiração de desenvolvimento econômico e de consumo.

Aumentavam as butiques, as farmácias, os botecos, os cafés, os teatros, que se tornariam cineteatros, etc., ou seja, espaços de sociabilidade, que era uma forma de atividade econômica. Vendiam-se produtos, como roupas, perfumes, bebidas, soluções de beleza, remédios e também o lazer; com isso, aparecia o desejo de consumo. E quem os consumia? Era a elite e o grupo social intermediário, que possuíam rendimentos estáveis para gastar com os produtos e o lazer. A diferença da elite para o grupo social intermediário estava nas qualidades dos produtos.

Weber²⁸⁷ demonstra a adequação significativa entre a ética econômica do protestantismo, isto é, os impulsos práticos da ação se encontram nos contextos psicológicos e pragmáticos desta religião, e a ação histórica da burguesia em sua atitude racional frente ao mundo. (...) Vontade, temperança, moderação, equidade são qualidades imanes recebidas por Deus, que se tornam significativas e adequadas ao contexto racional de atitudes e pensamento do capitalismo²⁸⁸.

Desenvolvia-se uma sociedade de consumo e de trocas comerciais. Tal sociedade trazia novos costumes para a cidade de Fortaleza, que iam de encontro à moral cristã, pois o acúmulo de riquezas era avareza, não fruto do trabalho do dia a dia. Os indivíduos possuíam suas funções sociais e deviam segui-las para manter a ordem. Uma sociedade de consumo e de trocas comerciais proporcionava uma maior mobilidade social, ou seja, uma mudança na hierarquia social e econômica. Era a desordem que devia ser combatida. No protestantismo, as virtudes divinas eram adequadas às atitudes de uma sociedade comercial. Porém, na moral cristã, presente na sociedade fortalezense da virada do século XIX para o XX, as virtudes eram adequadas aos interesses da elite intelectual e dos grupos dirigentes.

²⁸⁶ CORDEIRO, Celeste. **Antigos e modernos: progressismo e reação tradicionalista no Ceará Provincial**. São Paulo: Annablume, 1997, p. 116.

²⁸⁷ Em *A ética protestante e o espírito capitalista*, Max Weber mostrou como as ideias protecionistas favoreciam o comportamento econômico racional, ou seja, o acúmulo de riquezas não era pecado, mas fruto do trabalho. Era a valorização da vida diária presente no protestantismo, principalmente, Calvinista. Esse pensamento estava em oposição ao catolicismo, que foi difundido pelo Brasil desde o período da colonização (1500-1822). In: WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

²⁸⁸ TRINDADE, Liana Salvia. **As raízes ideológicas das teorias sociais**. São Paulo: Ática, 1994, p. 27.

Voltemos à jogatina. Algo que era recorrente nos comentários dos jornais: “bicho, jaburu, rifas, toda espécie de roletas, casas de jogos – ‘praga do jogo dos bichos’; malditas rifas, esta sarna de todos os tempos²⁸⁹”. O jogo era uma forma de divertimento, mas não havia apenas o jogo do bicho, havia também as corridas de cavalos, que eram movidas por apostas e bastante frequentadas. Como eram consideradas como um esporte, as corridas de cavalos ganharam um local para as suas realizações:

Ato terceiro
Cena IV
JOCKEY CLUB – (Canta)

Assim galante
O Jockey Club
Meus senhores
Represento
Sou um portento
E nas corridas vôo
Mais veloz que o vento

É o esporte o mais dileto
De nossa sociedade
É nesta cidade
O ponto predileto
Do pessoal da moda
E da mais alta roda
Assim faceiro
É tão brejeiro
(...)

Meus senhores
Viva Jockey Club
Que são os amores
De nossa capital
O centro de atração
O ponto ideal
Desta população²⁹⁰.

O Jockey Club tornou-se o espaço das corridas de cavalos e ponto de encontro do “pessoal da moda e da mais alta roda”. Era outro espaço de sociabilidade, onde a elite poderia ostentar suas riquezas, como a cena sugere. Como em todos os espaços da cidade, existiam aqueles do sereno. A elite procurava diferenciar-se de todas as formas dos demais. As corridas de cavalos eram mais elitizadas que o jogo do bicho. Este foi ganhando cada vez mais adeptos de diferentes condições econômicas e sociais, mas isso não significa afirmar que a elite rejeitava o jogo do bicho.

²⁸⁹ SILVA, Marco Aurélio F. **Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza**. Fortaleza: Museu do Ceará, SECULT, 2009, p. 95.

²⁹⁰ Peça *O Casamento de Peraldiana* escrita em 1919. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 143.

A jogatina (jogo do bicho ou apostas nas corridas de cavalo) era praticada pela elite e por outros grupos sociais. Ela fazia parte das relações sociais da sociedade de consumo e de trocas comerciais, que precisavam estar reguladas pela moral cristã. Esta ainda deveria definir a conduta individual e social do homem. Diante dos vícios existentes na cidade de Fortaleza, as virtudes, como a prudência e a temperança, deveriam prevalecer; lembrando que tais virtudes ainda estavam presentes no campo. Era exatamente isso o que a peça de Carlos Câmara, *o casamento de Peraldiana*, estava representando. As mudanças estavam acontecendo, mas a ordem social deveria ser mantida.

A elite exercia sua influência em todos os setores da sociedade para manter o controle sobre os demais; mas, nem sempre, os demais grupos sociais aceitavam o domínio da elite e resistiam:

Plácido de Carvalho, sabendo que não havia teatro popular, construiu o Majestic, que estreou com a linda artista Fátima Miris, maravilhosa no canto, extraordinária na arte de se transformar, mundialmente afamada. (...) Por isso, o Majestic teve a sua fase áurea. Lá assisti Maria de Castro e Apolônia Pinto, ambas consideradas pela crítica as melhores artistas dramáticas brasileiras²⁹¹.

Os desejos de desenvolvimento econômico e de consumo não pertenciam apenas à elite. O Majestic era um cineteatro, ou seja, um estabelecimento que ofertava duas opções de atrações culturais: o teatro e o cinema. Segundo o cronista José Domingos, o Majestic contrapunha-se ao TJA. Como já dito, os preços dos ingressos dos teatros particulares eram mais acessíveis ao público do grupo social intermediário. O TJA foi sendo deixado de lado em detrimento dos teatros particulares.

Após o incêndio do Teatro João Caetano, foi necessário construir outro com as mesmas características. Vale ressaltar que os grupos dramáticos fortalezenses improvisavam palcos até nos quintais das casas, por exemplo. Mais do que criar um costume de frequentar o teatro, a sociedade procurava ter um momento de lazer. Este estava sendo inserido nas atividades econômicas. O teatro era lazer; logo, vendia-se o teatro. Este produto representava a cidade como virtude e vício.

Ato Primeiro

Cena III

MALAGUIAS – Pois eu só largo a farda quando terminar o prazo. Falta coisa pouca. É só acabar e voltar pro sertão.

PERALDIANA – E eu fico no Ceará, nem que seja nargum culêjo arricoída cuma órfã.

²⁹¹ DOMINGOS, José. **Fortaleza no início do século**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 103.

ELISÁRIO – (Rindo) O que D. Peraldiana? Ah! Ah! Ah! Quer ser internada como órfã. Já tão madurinha... Não quer então, voltar aos Inhamuns, com o Malaquias?

PERALDIANA – Inhor, não. O táó séoviço militá é uma meséra. O bom do meu genro (cospe) tem aprendido munto lá. Tá inté se metendo a valente!

ELISÁRIO – O que homem? Ah! Ah! Ah!

MALAQUIAS – Sinha Peraldiana faça lá o seu angu sem me meter no meio.

ELISÁRIO – Mas o que é isto? Estão arreliados? Eu pensava que isto aqui era um seio de Abraão!

MALAQUIAS – Sogra dessas espécies Elisário, só Satanaz agoenta. É uma piranha, é uma cascavel de vereda.

PERALDIANA – Genro dessas laia, seu Lizário, só assado no espeto do cão. É uma sarna das tais, uma coruba das braba²⁹².

Essa cena nos mostra a linguagem do homem do campo. Este mantinha a pureza, mas lhe faltava o conhecimento; não conhecia a gramática e a ortografia da gramática portuguesa e falava as palavras de outra forma. Apesar de Peraldiana morar na cidade de Fortaleza, ela não mudou seus costumes e seguia com sua forma de linguagem. Por isso, o uso de termos como “munto”, “meséra”, “coruba”, etc.

Ressalta-se que os personagens chamam a cidade de Fortaleza com o nome do Estado, Ceará; fato que destaca a influência ou o imaginário acerca da capital cearense. Essa cena mostra os arranca-rabos entre o genro e a sogra. A moral cristã defendia uma forma de família que seria patriarcal, monogâmica e harmoniosa. Uma família na qual o prazer do sexo era um mal necessário, não um vício, já que é a forma de reprodução humana. A peça ironiza o relacionamento entre a sogra e o genro. A intenção da cena era agradar ao público com cenas do cotidiano, não entrando em conflito com a moral cristã. As brigas entre genro e sogra traziam situações jocosas, mas não eram convenientes a uma família do “seio de Abraão”.

O teatro tornava-se alvo das críticas nas páginas dos jornais quando exaltava os comportamentos viciosos (prostituição, namoros entre homens e mulheres casadas, bebedeira exagerada, paqueras em momentos inoportunos, etc.). Ainda que a elite os praticasse, os culpados pelos malefícios da cidade de Fortaleza eram os outros grupos sociais, definidos como populares.

Mas como definir algo como popular ou indivíduos como populares? Essas questões estão relacionadas com a definição de cultura popular, que está longe de ser bem definida pelas ciências humanas. São vários os sentidos dados à cultura popular. E essa atribuição de sentidos é realizada e utilizada pelas camadas dominantes. Dependendo das intenções, a cultura popular era rejeitada ou valorizada.

²⁹² Peça *O Casamento de Peraldiana* escrita em 1919. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 101.

Abriremos parênteses para uma breve discussão sobre o conceito de cultura popular. O uso do termo popular já significa uma distinção. Os atores das consideradas práticas populares não se designam como tais. Os debates acerca da definição de popular foram travados por indivíduos ligados ao grupo intelectual da sociedade e mesmo com o discurso dominante. Desse modo, a cultura popular é uma categoria produzida por uma cultura erudita, que procura se diferenciar das práticas espontâneas do cotidiano. Em geral, existem dois modelos de descrição e interpretação: a cultura popular como sistema simbólico coerente e autônomo ou essa relacionada com a cultura dominante:

Como historiador, pode-se acrescentar que o contraste entre estas duas perspectivas – a que enfatiza a autonomia simbólica da cultura popular e a que insiste na sua dependência da cultura dominante – tem servido de base para todos os modelos cronológicos que opõem uma suposta idade de ouro da cultura popular, onde este aparece como matricial e independente, a épocas onde vigoram censura e coação, quando ela é desqualificada e desmantelada²⁹³.

A cultura popular é percebida como uma forma de resistência à cultura dominante. Ela pode consolidar sua autonomia ou ser subjugada. No primeiro caso, a cultura popular é valorizada, pois representa a tradição e a nacionalidade. Aqui, encontra-se a relação entre o popular e o nacional, que foi explorada pelos românticos e folcloristas. No segundo caso, existe uma negação ou desqualificação da cultura popular. Ela acaba sendo sufocada pela cultura dominante e, em alguns casos, destruída.

Robert Muchembled propõe que a repressão à cultura popular na França do século XVII e XVIII não possibilitou a constituição de um sistema simbólico coerente, o que a fez desaparecer²⁹⁴. Já Peter Burke propõe que a cultura popular são os costumes de todos na sociedade francesa até o início do século XVI. Entretanto, havia um esforço da elite para alterar as condutas e os valores do restante da população, bem como o abandono das camadas dominantes dos costumes até então comuns a todos os indivíduos da sociedade francesa durante os séculos XVII e XVIII. Isso foi resultado das diferentes visões do mundo, assim, a cultura popular foi se perdendo²⁹⁵.

Para Chartier, essas conclusões são possíveis a partir da compreensão de como as relações complexas entre as formas impostas e as identidades afirmadas são elaboradas. “Existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido

²⁹³ CHARTIER, Roger. “**Cultura popular**”: revisitando um conceito historiográfico. In. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995, p. 180.

²⁹⁴ Id. Ibidem, p. 180.

²⁹⁵ Id. Ibidem, p. 181.

visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações²⁹⁶”.

Logo, para Chartier, o popular não está inserido em um grupo de elementos, bastando identificá-los ou descrevê-los, como faziam os folcloristas. O popular é um tipo de relação e um modo de usar objetos ou regras sociais. Estas são recebidas, entendidas e manuseadas de diferentes formas pelo popular. O mesmo acontece com a cultura popular. Ela é apropriada pela elite com o objetivo de manter a sua distinção social em relação aos demais.

Esses modos de usar objetos e regras sociais são práticas, ou melhor, táticas elaboradoras de sentidos, como argumenta Michel de Certeau. As práticas são diferentes das estratégias. Estas últimas produzem discursos, modelos e normas, mas não são espontâneas como as práticas²⁹⁷. Nesse sentido, as estratégias estão relacionadas com as camadas dominantes e as práticas com os grupos sociais menos favorecidos ou populares.

Os bens simbólicos e as práticas culturais são objetos de lutas sociais, nos quais se encontram modos de classificação, hierarquização e consagração. Foucault fala em “apropriação social dos discursos”, ou seja, como as instituições ou grupos de elite utilizam os discursos para exercer o controle e diferenciar-se do restante da população²⁹⁸. Através desses discursos, aparece a definição da cultura popular, pois é construída conforme os interesses das camadas dominantes da sociedade. É uma distinção cultural que se propõe social.

Sobre a trajetória cultural dos Estados Unidos, Laurence W. Levine baseia-se num contraste cronológico maior: o tempo antigo e o moderno. O primeiro é caracterizado pela mistura e exuberância cultural. Já no tempo moderno, existe a separação entre os públicos, os espaços, os estilos, etc. Nas sociedades ocidentais, entre os séculos XVI e XIX, houve o retraimento da elite em relação à cultura popular e vice-versa²⁹⁹.

Marilena Chaui argumenta que o popular significa o regional, o tradicional e o folclore do ponto de vista oficial, ou seja, estatal, e enfatiza a cultura como civilização. A cultura é um meio para avaliar o grau de desenvolvimento da civilização e do progresso. Por exemplo, quanto mais erudição cultural, maior seria o adiantamento da civilização. Logo, as práticas populares teriam um nível de civilização menor ou mesmo inexistente (CHAUÍ, 1996, p. 12-13).

Portanto, existem diversas formas de pensar o popular, pois as realidades socioculturais são diferentes conforme o local e a época. Na cidade de Fortaleza da virada do

²⁹⁶ Id. Ibidem, p. 182.

²⁹⁷ Id. Ibidem, p. 185.

²⁹⁸ Id. Ibidem, p. 184.

²⁹⁹ Id. Ibidem, p. 182.

século XIX para o XX, muito do que se definia como popular era referente ao grupo social intermediário. Alguns membros desse grupo intermediário possuíam melhores condições financeiras que outros, não sendo excluídos como os retirantes, os moradores de rua, os doentes, entre outros. Estes eram vistos como um malefício para a cidade e deveriam ser expulsos. Em certo momento, o popular era valorizado por ser um legítimo representante da cultura local e, em outro, era desqualificado por ofensas à moral e aos bons costumes pelos intelectuais cearenses.

As peças (texto dramático e espetáculo teatral) com um caráter mais popular eram criticadas. Elas mostravam e até mesmo exaltavam os valores e os costumes das camadas menos favorecidas da população. Arthur de Azevedo foi um dramaturgo que sofreu censuras pelo caráter popular de suas peças. Apesar disso, suas obras foram conquistando o cenário da capital federal e se tornou uma forte presença no cenário artístico nacional. Escrevia no folhetim *O Theatro*, mostrando que não era apenas um dramaturgo, mas também crítico e conhecedor do cotidiano das companhias dramáticas. E Arthur de Azevedo, por sua vez, criticava os espetáculos teatrais circenses, estes ainda mais populares que suas peças. Logo, o popular era definido por quem estava fazendo o discurso.

Os intelectuais distinguiam as práticas culturais que afetassem seus interesses ou domínio na sociedade. Essas práticas culturais foram sendo dominadas de populares, não apenas no sentido de atingir a maior parte da população, mas para caracterizar a cultura popular e a cultura da elite ou erudita. O teatro, que é prática cultural, foi sendo definido como popular ou erudito. O que conquistou o público fortalezense foi o primeiro; pois, com suas peças de gênero ligeiro e cômico, não atingiu apenas os populares, mas também a elite.

Os discursos sobre as práticas culturais populares mudavam conforme as suas intenções. Antes criticado pelo seu caráter popular, o teatro de Arthur de Azevedo passa a ser elogiado, pois expressa a cultura brasileira:

O teatro brasileiro deve buscar todos os seus elementos na vida nacional e não vestir os seus personagens nem desenhar os seus caracteres à européia. (...) Os nossos escritores atuais, se se meterem – e eu espero que se metam – a escrever peças de teatro, encontrarão nos nossos costumes, nos nossos sentimentos, na nossa vida, vastíssimo terreno³⁰⁰.

O próprio Arthur de Azevedo incentiva a construção de um teatro nacional, onde as peças mostrariam os costumes e os sentimentos presentes na sociedade brasileira e não nos

³⁰⁰ Arthur de Azevedo em *O Theatro*, 02/05/1895. In: NEVES, Larissa de Oliveira, LEVIN, Orna Messer. **O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)**. Campinas, SP: UNICAMP, 2009, p. 71.

moldes europeus. Os costumes representados em suas peças eram referentes ao grupo intermediário ou aos setores mais baixos da sociedade. Aqui, o teatro volta a ser criticado, pois nem sempre esses costumes seguiam os modos de vida refinados e civilizados. Enfim, no mesmo período, o teatro era rejeitado e valorizado, assim como os moldes europeus eram exaltados e renunciados em favor da cultura brasileira. Não havia discurso único. Eles eram divergentes, mas pretendiam ser hegemônicos.

Dedica-se cada vez mais atenção à cultura popular, no tocante às atitudes e valores de pessoas comuns e às suas formas de expressão na arte e no cancionário populares, nas histórias folclóricas, nos festivais, etc. (...) Já o interesse por artefatos (...) foi alvo de críticas, sendo tachado de muito restrito (BURKE, 2002, p. 165-166).

Têm-se definições superficiais que colocam a cultura popular como algo imaterial e a cultura da elite como material. Tal fato restringe o conceito de cultura popular às festividades e aos costumes e a cultura da elite aos prédios e monumentos. Se analisarmos o TJA e o teatro circense, tais conceitos poderiam até ser aplicados. O TJA é um prédio, que representa os valores da elite da Fortaleza da virada do século XIX para o XX. E o teatro circense era uma alternativa aos indivíduos que não faziam parte dessa elite, ou seja, os populares. Este último não deixou um prédio, mas está presente nas crônicas e nos jornais. Todavia, o teatro circense não pertencia apenas aos populares, uma vez que a elite fortalezense também frequentava os circos:

A comissão é presidida pelo Felix Candido, juiz de Direito da 2º vara desta capital e secretariada pelo 2º tabelião Alexandrino Diorgenes. Amanhã estreará a Companhia Equestre, Gynnastica e de Variedades, dirigida pelos Srs. Buck e Amora, do Circo Sul-Americano. Chegada quarta-feira última, seu elenco compõe-se dos seguintes artistas, bastante conhecido do público dos vários Estados do Brasil, onde têm sido alvo de grandes applausos. (...) O circo está levantado à praça do commendador Theodorico, antiga lagoinha sendo o portão de entrada ao ângulo formado pelas ruas municipal e trilho de ferro³⁰¹.

O jornal destaca o Circo Sul-Americano, que vinha se apresentando por diversas cidades brasileiras. No comitê de recepção, estava presente o Juiz de Direito da 2ª vara da capital cearense. O jornal ainda enaltece os artistas desse circo e a variedade dos seus espetáculos. O público não se constituía apenas dos ditos populares, mas também da elite e dos intelectuais. Eles circulavam em dois mundos: enalteciam a moral e os bons costumes dominantes e se divertiam com as práticas populares.

³⁰¹ **Jornal do Ceará**, Fortaleza, Circo Sul-Americano, 10/01/1908, nº. 721.

No local do espetáculo era que se fazia a diferenciação social dos frequentadores. A hierarquização dos espaços também era evidente nos teatros particulares:

Teatro S. Luiz do Ceará, 2 de maio de 1883

III^{mo} Senr.

Tenho a honra de comunicar a vs^a que amanhã 3 do corrente dou o espetáculo com as seguintes peças: *Dinheiro do Diabo*, vaudeville em 3 actos e a comédia em 2 actos *Mortos e vivos*.

Cumpre-me declarar a vs^a que a lotação do Theatro é de 522 pessoas entre camarotes e plateas geral e suprior, com os seguintes preços a saber: camarotes de frente a 2^a ordem, 12\$000, ditos (?) de lado; 10\$000 reis, ditos de 1^a ordem, 8\$000 reis, cadeiras 2\$000 reis, e platéia em geral 1\$000 reis.

É de costume entrar os espetáculos em dias de semana das 8^{1/2} até as 9 horas e nos dias santificados das 8 até as 8^{1/2} horas da noite.

Deus Guarde a VS^a

III^{mo} Senr. Dr. Benjamin Franklin d'Oliveira e Mello

Chefe de Polícia

O empresário

José de Lima Penanti³⁰².

Destaca-se a presença da religiosidade na sociedade fortalezense. Para a realização dos espetáculos era necessário comunicar ao Chefe de Polícia³⁰³. Muitas vezes, a polícia é vista como um órgão repressor e isso não era muito diferente na Fortaleza da virada do século XIX para o XX. A polícia exercia a função da ordem. O aparelho do governo deveria controlar aqueles que infringiam as “leis”, como, por exemplo, moças fazendo arruaças nas ruas da cidade. Os indivíduos, que haviam praticado desordem e ofendido a moral, eram recolhidos à delegacia por no máximo vinte e quatro horas, sendo liberados em seguida. Portanto, a intenção ao comunicar a realização dos espetáculos era manter a segurança e a ordem. A maneira como o empresário trata o Chefe de Polícia mostra o status deste na sociedade e o aspecto religioso desta. Chefe de Polícia era um alto cargo e representava a ordem, sua função era controlar os populares com seus comportamentos indecorosos, algo que se estendia para os teatros. A saudação no final cita o nome de Deus como um ser protetor; outro fato que nos remete à religiosidade eram os horários dos espetáculos, que mudavam em dias santificados.

³⁰² Ofício do empresário do Teatro São Luiz ao Chefe de Polícia. Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC). Fundo: repartição de obras públicas; grupo: inspeção técnica da iluminação a gás; série: correspondência expedida e data limite: 1873-1889.

³⁰³ “Mesmo sendo extremamente difícil fazer uma análise do comportamento policial, constatando algum padrão para sua ação, dada a pluralidade de circunstâncias e clientela, certamente o mais provável era a negociação e a troca de ‘favores’, as quais beneficiariam de forma direta tanto os policiais (Chefe de Polícia), prestadores de serviços, como os que os buscavam.” NETO, Francisco Linhares Fonteles. **A violência nos registros policiais: uma perspectiva histórica**. In. **Documentos: cidade e violência**. Revista do Arquivo Público do Estado do Ceará. Nº. 04. Fortaleza: APEC/SECULT, 2006, p. 88.

De um modo geral, o termo popular era utilizado para diferenciar as práticas da elite. A hierarquia social deveria ser mantida, era uma questão moral. Os indivíduos exerciam funções específicas, que mantinham a harmonia da sociedade. Se tal fato não ocorresse, não existiria equilíbrio ou equidade social, e sim conflitos. Por exemplo, a mulher deveria exercer uma função secundária ao homem, caso contrário, existiria conflito no casamento, como foi representado na peça *As Doutorinhas* de França Júnior.

4.2 1º ato: o casamento e o papel da mulher e do homem na sociedade fortalezense da virada do século XIX para o XX

Um dos conceitos fundamentais da sociologia é o do papel social. Este é definido conforme os padrões comportamentais, que são destinados aos indivíduos de determinada posição na estrutura social. Em muitos casos, os padrões ou normas comportamentais emanam dos pares, por exemplo, o homem e a mulher. O homem representa um papel social enquanto a mulher representa outro, mas ambos estão relacionados. Entretanto, grupos distintos podem ter perspectivas conflitantes sobre os sujeitos que exercem certo papel na sociedade. Isso acontece quando a mulher e o homem querem desempenhar o mesmo papel social ou fogem dos padrões comportamentais que lhe são destinados. Aqui, temos um conflito ou atrito de papéis (BURKE, 2002, p. 71-75), algo que identificamos nas comédias de costumes encenadas na Fortaleza da virada do século XIX para o XX.

A crise no casamento, o desejo de casar, a forma como acontece o matrimônio, o comportamento feminino eram temas frequentes nas comédias de costumes. Ao gerar o conflito, os dramaturgos representam as ideias morais e os costumes presentes na sociedade. Havia uma contraposição, por exemplo, a mulher submissa versus a mulher independente. O que isso quer dizer? A personagem encontra-se em conflito. O que é certo: a mulher independente ou a mulher submissa? Ela faz a sua escolha, que está influenciada pelos costumes e ideias morais do dramaturgo, atores, investidores, público, ou seja, pela sociedade. Lembremos que os textos dramáticos são apropriados em distintas sociedades e épocas. Portanto, o que se quis dizer pode ser mudado.

A temática centrada no casamento estava relacionada com o papel da mulher na sociedade, tomemos como exemplo *o Dote* de Arthur de Azevedo e *As Doutorinhas* de França Júnior. As duas peças foram encenadas pela Companhia dramática Lucília Perez na estreia do

palco do TJA. As apresentações seguiram o texto dramático produzido pelos dramaturgos. Ambas foram exaltadas nos jornais fortalezenses por defenderem a moralidade e os bons costumes, ou melhor, por definirem o papel social da mulher conforme o discurso dominante e conservador:

Ato I

Cena IV

ÂNGELO — Não... isto e... não é mais nem menos ciumenta que em geral as moças brasileiras... Ciúmes tolos... fantasias...

RODRIGO — Vamos lá! tu... em solteiro...

ÂNGELO — Em solteiro; depois de casado... Homem, já te disse que adoro minha mulher!

RODRIGO — Mas vamos! qual é seu defeito?

ÂNGELO — É perdulária! ... deita o dinheiro aos punhados pela janela fora!...

RODRIGO — Bonito!

ÂNGELO — Quando a vi pela primeira vez, numa corrida no Derby...

(...)

ÂNGELO — Henriqueta é filha única. Foi educada como filha de milionários. Viu desde pequenina satisfeitos os seus caprichos ainda os mais extravagantes, e habituou-se a isso. Trouxe de dote cinquenta contos que, reunidos ao que me restava da herança de minha mãe, e às minhas economias, perfizeram mais de duzentos contos. Quase metade desse capital foi todo absorvido pela compra desta casa, mobília, alfaia, objetos de arte, etc., tudo exigências dela. Da outra metade, já pouco, muito pouco me resta. Um verão em Petrópolis, uma assinatura no Lírico, um cupê³, uma caleça⁴, duas parelhas de cavalos, muitas jóias, alguns jantares, bailes, toaletes, etc... Parece que não é nada... tem sido um sorvedouro de dinheiro.

RODRIGO — O diabo foi ela trazer-te os tais cinquenta contos.

ÂNGELO — Foi o diabo, foi! Todas as vezes que tento reagir contra os seus desperdícios, ela atira-me à cara o seu dote! Ora, o seu dote! Onde vai seu dote! E não é só ela: é também o pai! É o dote de Henriqueta pra cá, o dote de Henriqueta pra lá! De modo, meu amigo, que estou completamente atado pelo diabo desse dote! — Minha mulher não sai à rua que não gaste muito dinheiro! Compra jóias... jóias inúteis... Olha... ainda hoje... (Mostrando-lhe a conta que ficou sobre a secretária.) Um anel de três contos de réis!... E talvez não fique nisto! ...(Entra Pai João, trazendo uma caixa de chapéu e uma conta.)³⁰⁴.

O dote possui um papel importante na ação dramática. O marido Ângelo o coloca como causador da crise no casamento. Ele estava apaixonado pela mulher Henriqueta, mas ela não parava com os gastos excessivos e os justificava através do dote. Daí surge a ação dramática. Ela é a vilã do casamento e o homem é o mocinho apaixonado. Enquanto Henriqueta se preocupa com o próximo gasto, o marido tenta manter a harmonia do casamento.

Segundo a história bíblica, cristã e católica, quem levou o homem ao pecado foi a mulher. Não era diferente com a peça em questão. Apesar do Rodrigo, amigo do marido, insistir na sua solteirice, Ângelo acreditou no seu casamento até a situação com Henriqueta ficar insustentável. Ela o provocou e o fez abdicar do seu matrimônio. Pecado? Para a Igreja

³⁰⁴ Peça *O Dote* de Arthur de Azevedo.

Católica sim, já que o matrimônio é um de seus sacramentos. A moral cristã estava presente no pensamento conservador e este era uma defesa do catolicismo (CORDEIRO, 1997, p. 110). A mulher separada era alvo de críticas e chacotas desses conservadores. Eles estavam apreensivos com as transformações que vinham ocorrendo nos últimos anos do século XIX.

Outro aspecto que observamos nessa cena é a questão do consumo. O cenário dessa peça é a cidade do Rio de Janeiro. A oferta de produtos estava cada vez maior. Henriqueta exige casa, mobília, alfaías, objetos de arte, um verão em Petrópolis, uma assinatura no Lírco, um cupê³⁰⁵, uma caleça³⁰⁶, duas parelhas de cavalos, muitas joias, alguns jantares, bailes, toaletes, etc. Era da moradia ao lazer. A esposa foi criada no luxo carioca e ansiava por consumir, não estava satisfeita. E, como ela poderia estar, já que surgiam novas joias e roupas para comprar, bailes e jantares para ir, objetos de arte para decorar a casa, ou seja, sempre aparecia algo para o seu consumo? Henriqueta levou o seu marido a gastos insustentáveis. As mudanças na cidade proporcionavam novos desejos e comportamentos. Henriqueta simbolizava o consumo e a cobiça. Valores que traziam a desordem e contrários à moral cristã. Os indivíduos perdiam o controle das suas fortunas com a ânsia de usufruírem o que a cidade oferecia. Era uma sociedade de consumo conspícuo³⁰⁷. Logo, Ângelo e Henriqueta representavam costumes e ideias em contradição. O primeiro era a defesa do casamento e a segunda destacava a sociedade de consumo, que estava se formando no Brasil.

Havia um embate, no qual o vitorioso foi o matrimônio, ou seja, a moral cristã. A peça encerra com um *happy end*³⁰⁸. Ângelo e Henriqueta reatam o casamento e a última muda o seu comportamento. A mulher histérica e desequilibrada tornava-se esposa e mãe. Este era o papel social da mulher, que estava sendo questionado pela mesma:

“Nós queremos a liberdade [...] ou pelo menos a sua igualdade com os homens, o nosso déspota, o nosso tirano.” “Sejamos mulheres”, proclamava de Minas Gerais uma colaboradora da *Revista Feminina*, em 1920. Reivindicando igualdade de formação para ambos os sexos, chamava a atenção das leitoras para as mulheres

³⁰⁵ Tipo de carruagem fechada para duas pessoas.

³⁰⁶ Carruagem de passeio.

³⁰⁷ “(...) é apenas uma estratégia para um grupo social mostrar-se superior a outro. Essa forma específica de comportamento, entretanto, representa muito mais que tal estratégia. Um dos perigos da teorização é o reducionismo, ou seja, a tendência de ver o mundo como nada mais que exemplos para a teoria. Nesse caso, o pressuposto de que os consumidores desejam simplesmente exibir sua riqueza e *status* foi contestado por um sociólogo britânico, Colin Campbell. De acordo com a sugestão de Campbell (1987-1990), o verdadeiro motivo para as pessoas comprarem objetos de luxo é o desejo de manter a imagem que fazem de si mesmas.” In. BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: UNESP, 2002, p. 100.

³⁰⁸ As comédias de costumes terminavam com finais felizes.

“vítimas do preconceito”, que viviam fechadas no lar, arrastando “uma existência monótona, insípida, despidas de ideais”, monetariamente algemadas aos maridos³⁰⁹.

A mulher poderia exercer o mesmo papel social do homem? Em 1887, França Júnior mostrava, em *As doutoras*, que isso não era possível. Se, em *O dote*, a mulher era condenada por seu comportamento consumista, histérico e desequilibrado, em *As Doutoras*, tal condenação foi por querer se igualar aos homens nas atividades profissionais:

Ato Segundo

Cena XI

Dr. PEREIRA – Perdi o meu nome como um galé. Deixei de ser doutor Pereira para ser o marido da Doutora Luísa Praxedes.

LUÍSA – Logo que nos casamos, passei a assinar-me Doutora Luísa Pereira. Tomei, por deferência, o seu nome de família do qual, aliás, seja dito de passagem, não precisava. Com o seu nome tenho-me anunciado, com este tenho receitado. Se o público continua a conhecer-me pelo apelido antigo, é porque ainda estão bem vivos na memória os sucessos que alcancei na Academia e vai acompanhando *pari-passu* a marcha progressiva da minha carreira científica! Tenho eu porventura culpa disso?

Dr. PEREIRA – Os sucessos da Academia!... A marcha progressiva da sua carreira científica! A sua pomada é que a senhora devo dizer!³¹⁰

Crescia o número de universidades e faculdades em todo o Brasil. O Ceará ganhava a sua Faculdade de Direito³¹¹. Os bancos acadêmicos estavam sendo preenchidos pelos homens. O ensino era uma forma de distinguir o papel social do homem e da mulher. Ao primeiro, destinavam-se os estudos da jurisprudência, ciência e medicina. Contudo, as letras também pertenciam às mulheres. A estas, destinavam-se as escolas normais³¹². Elas eram preparadas para lecionar nas diversas escolas primárias³¹³, que acendiam por todo o

³⁰⁹ MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. **Recônditos do mundo feminino**. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil - República: Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 370-371.

³¹⁰ Peça *As Doutoras* de França Júnior. In: JÚNIOR, França. Op. cit., p. 251.

³¹¹ Fundada, em 1903, por Antônio Pinto Nogueira Accioly. *Apud*. CARDOSO, Gleudson Passos. **Literatura, imprensa e política (1873-1904)**. In: SOUZA, Simone; NEVES, Frederico de Castro. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 55.

³¹² As Escolas Normais serviam para definir os padrões de comportamentos femininos: “A interferência nos espaços domésticos foi também mediada pela construção de um *perfil de atuação feminina* dentro e fora da instituição familiar, determinando funções e deveres, especialmente no que diz respeito aos cuidados infantis”. P. 210. *Apud*. VIVIANI, Luciana Maria. **Formação de professoras e Escolas Normais paulistas: um estudo da disciplina de Biologia Educacional**. Educação e pesquisa: São Paulo, vol. 31, nº. 02, p. 201-213, maio-agosto, 2005.

³¹³ “A primeira iniciativa de se estabelecer o ensino público no Ceará remonta aos idos de 1823, com a Constituinte, ‘que, objetivando retirar os obstáculos para a criação de escolas, estabeleceu, por decreto de 20 de outubro, a abertura de escolas primárias, independentemente de exame dos seus mestres e de qualquer autorização’. Em âmbito nacional, esse empreendimento foi posto em 1827, quando se decretou a Lei, de 15 de outubro, pela Assembleia Geral Legislativa, e assinada pelo imperador D. Pedro I, que visava à instalação de escolas primárias em todas as cidades, vilas e lugares populosos.” *Apud*. LIMA, Camila I. S.; MONTEIRO, Renata F. e FILHO, Sérgio Willian de Castro Oliveira. **Documentação da Instrução Pública do Ceará (1834-1889): organização, catalogação e normalização arquivística**. In: **Documentos**. Revista do Arquivo público do Estado do Ceará. Nº. 05. Fortaleza: SECULT/APEC, 2008.

Ceará. E aprendiam os serviços domésticos (cozinhar, costurar, etc.) para o seu papel social de mãe, esposa e “guardiã do lar”.

A maioria da população era analfabeta. O ensino secundário e superior era restrito a poucos. Se o indivíduo não fazia parte das camadas abastadas, ele era patrocinado por elas para a conclusão dos seus estudos. Logo, nem todas as mulheres possuíam condições financeiras para estudar nas escolas normais ou nas escolas particulares de nível secundário, como, por exemplo, o Colégio da Imaculada Conceição e o Colégio de Meninas Prospecto na cidade de Fortaleza:

Colégio de Meninas

(...)

Prospecto.

Ensinam-se neste estabelecimento as seguintes matérias: - Ler, escrever e contar; Grammatica, Geographia, História; música e piano; costura, chã e meia; bordar de branco; matiz a sedas, froco e lãs; estofo ou relevo a sedas, froco e lãs; crochet, a sedas e lãs; malha a sedas e lãs; tapeçaria de muitas e variadas qualidades trabalhadas a sedas, lãs e aljôfares; cestas e tapetes de papel de cores; flores de cera, de lã e canutilho.

PREÇOS E ESTATUTOS DO COLLEGIO

Pensionistas.....	6\$000	Prendas pagas em separado.	
Meias-ditas.....	8\$000	Música.....	4\$000
Externas.....	6\$000	Dança (3 lições por semana).....	2\$000
Ler, escrever e contar.....	5\$000	Francez (5 lições por semana)....	3\$000 ³¹⁴

As jovens mulheres aprendiam o básico (ler, escrever e contar) com acréscimo das disciplinas de História, Geografia e Gramática. A estas eram incorporadas as diferentes formas de costuras, o piano, a dança e o francês. Essas disciplinas refletiam a influência francesa e definiam padrões comportamentais. Qualidades foram designando a mulher educada: o tocar piano, o falar francês e o cuidar da casa. Práticas que eram destinadas às “boas moças”, ou seja, às mulheres pertencentes às camadas mais abastadas da sociedade, das quais faziam parte as protagonistas Henriqueta e Dra. Luísa Praxedes. Elas não estavam representando essas “boas moças”, mas as mulheres estavam querendo ampliar suas áreas de atuação:

Ato Primeiro

Cena VI

CARLOTA – A minha situação é que se vai tornando um amálgama acéfalo, incongruente e esfacelado de lutas de direito, com pequenos interesses masculinos.

LUÍSA – Como assim?

CARLOTA – Ainda não recebi a investidura do meu grau, ainda não tive a posse do *tibi quoque* e já o magnânimo Instituto dos Advogados levanta a questão de nós

³¹⁴ Panfleto da propaganda do Colégio de Meninas Prospecto sob a direção de Anna Rita Clara da Fonseca Ribeiro (1855-1857). Documento encontrado na seção Aula Particular do acervo da Instrução Pública no Ceará (1883-1889). *Apud.* LIMA, Camila I. S.; MONTEIRO, Renata F.; FILHO, Sérgio W. de Castro Oliveira. Op. cit., p. 23.

mulheres podermos exercer a advocacia e os demais cargos inerentes ao bacharelado em Direito³¹⁵.

Nessa cena, a personagem Carlota fala sobre as suas dificuldades de bacharel em Direito. Ela estava entrando no mundo essencialmente masculino. Carlota representava a mulher “deserta do lar”. As cidades mudavam a sua aparência paroquial para um ambiente cosmopolita e metropolitano, em ritmos diferentes, mas que traziam inovações na rotina feminina, quebra de costumes e alterações nas relações entre homem e mulher. As frivolidades mundanas, passeios, chás, tangos, visitas e a emancipação financeira afastavam as mulheres do seu papel social sustentado pelo tripé mãe - esposa - dona de casa. Isso ocasionava uma intranquilidade nos setores mais conservadores da sociedade. O bordão era: “a mulher (...) é, em tudo, o contrário do homem”. Era necessário “uma construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal³¹⁶”.

O teatro foi utilizado na defesa desse comportamento feminino ideal. Em *As doutoras*, França Júnior fala das mulheres dividindo os bancos acadêmicos com os homens. Isso não implica dizer que ele era a favor. Ao contrário, ele procurava representar os motivos pelos quais as mulheres não deveriam seguir carreira acadêmica, ou seja, não se tornarem independentes do homem. Logo, existe uma exaltação da mulher submissa, mãe, esposa e “guardiã do lar”.

No caso da peça citada, as disputas profissionais geravam os conflitos entre o casal protagonista: Dra. Luísa Praxedes e Dr. Pereira. Primeiramente, este se sentia humilhado perante a sociedade, já que estava subjugado pelo reconhecimento profissional da esposa. Ele era reconhecido como o marido da Dra. Luísa Praxedes. Era uma inversão de papéis. O costume era a mulher receber o nome do cônjuge e ser distinguida como a esposa de fulano. Ao casar, Dra. Luísa ganhou o nome do marido, ou seja, virou Luísa Pereira. Ela assinava este nome e se apresentava como tal, apesar de considerar desnecessário. A protagonista conquistou seu espaço para o exercício da medicina independentemente do marido, tornou-se autônoma financeiramente e intelectualmente. Dessa forma, Dra. Luísa Praxedes representava a mulher independente do marido.

As peças *O dote* e *As doutoras* caracterizam mulheres diferentes. A primeira, Henriqueta, gostava do luxo, mas não trabalhava. A segunda, Dra. Luísa, tinha uma profissão, que a evitava dos gastos excessivos. O seu tempo era destinado aos pacientes. Contudo,

³¹⁵ Peça *As Doutoras* de França Júnior. In: JÚNIOR, França. Op. cit., p. 237.

³¹⁶ MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. Op. cit., p. 371-373.

ambas possuíam algo em comum: elas não eram mães, esposas e “guardiãs do lar”. Fato que ocasionou a crise no casamento. Logo, se a mulher não exercia seu papel social que lhe era destinado, havia uma quebra na ordem social e nos costumes.

A mulher deveria ser “(...) servilizada ao capricho do homem, recebendo uma educação em que a vaidade, a ostentação espetaculosa e a obediência eram a única preocupação” (*A Quinzena*, 28.02.1887)³¹⁷. Em *O Dote*, Henriqueta estava preocupada com a “ostentação espetaculosa”, mas não era obediente ao marido. Apesar das novas práticas, as mulheres deveriam seguir submissas ao homem para a manutenção da ordem social e dos costumes:

Se as novas maneiras de se comportar tinham se tornado corriqueiras em menos de duas décadas, a ousadia, no entanto, cobrava seu preço: que a senhora soubesse conservar um “ar modesto e uma atitude séria, que a todos impunham o devido respeito.” E mais: que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse “sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou o seu marido.” Caso contrário, iria expor-se à maledicência, comprometendo não só sua honra como a do marido³¹⁸.

Na virada do século XIX para o XX, havia uma preocupação com a honra. O discurso, que se propunha hegemônico, era a mulher submissa ao homem. Se ela tivesse um comportamento independente era alvo de comentários maldosos da sociedade. O que seria esse comportamento independente? Andar pelas ruas sem a companhia dos pais, irmãos e maridos era um exemplo. Todavia, Dra. Luísa Praxedes foi mais longe, pois não tinha apenas a autonomia financeira como também intelectual.

Dra. Luísa Praxedes era vaidosa. Ela se equiparava nas discussões científicas e nas disputas de clientes com seu marido, Dr. Pereira. Não estava abaixo, mas no mesmo nível do marido, o que era uma desonra para este. Não havia como manter o casamento harmonioso se o marido e a mulher estavam disputando o mesmo espaço. Isso era representado na peça. Quanto maiores os embates entre Dra. Luísa Praxedes e Dr. Pereira pelos seus espaços profissionais, mais o casamento entrava em crise.

O discurso dominante procurava justificar a superioridade do homem em relação à mulher. Desse modo, as atividades mais complexas eram destinadas ao homem. À mulher, cabiam os afazeres simples ou secundários:

³¹⁷ OLIVEIRA, Cláudia Freitas. **As ideias científicas do século XIX no discurso do club literário**. In. SOUZA, Simone. NEVES, Frederico de Castro. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 77.

³¹⁸ MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. Op. cit., p. 368-369.

Mesmo porque até muito recentemente os cursos de especialização profissional, técnicos e universitários, estavam praticamente fechados às mulheres, destinadas às carreiras de professoras primárias, enfermeiras, no caso das que tinham algum acesso à instrução, e domésticas, operárias, costureiras, datilógrafas, telefonistas, nas camadas mais baixas. Em qualquer caso, o campo de atuação da mulher fora do lar circunscreveu-se ao de ajudante, assistente, ou seja, a uma função de subordinação a um chefe masculino em atividades que a colocaram deste sempre à margem de qualquer processo decisório³¹⁹.

Independentemente das camadas sociais, as mulheres exerciam uma atividade inferior ao homem. Colocava-se na prática o que era dito na teoria. O homem e a mulher dedicavam-se às mais diversas atividades (públicas, artísticas, científicas), entretanto, as que exigiam uma maior elaboração de pensamento ou as que eram cargo de chefia estavam destinadas ao homem. Isso fazia com que o homem se desenvolvesse intelectualmente, diferentemente da mulher.

Abel Garcia, em um artigo intitulado *A mulher cearense*, na revista *A Quinzena*, afirmava que a mulher se acomodava intelectualmente por ter quase tudo na mão. Ela deixava de utilizar suas funções cerebrais e isso a atrofiava intelectualmente. A mulher tornava-se submissa ao homem.

Abel Garcia pondera que a inferioridade intelectual da mulher era mais acentuada nas sociedades modernas que nas “primitivas”. Logo, essa inferioridade feminina seria um traço das sociedades mais civilizadas, como, por exemplo, a parisiense; o que não era o caso do Ceará. A mulher cearense estava numa condição mais privilegiada que as parisienses, mesmo sendo inferior ao homem, já que o meio adverso fez com que ela usasse mais suas capacidades cerebrais, assim desenvolvendo o seu intelecto³²⁰.

O que observamos? A mulher cearense não era civilizada. Então, virou alvo de críticas nos jornais e no teatro por aqueles que ansiavam pela civilização. Às mulheres eram destinados padrões comportamentais, que as identificavam no seu papel social. Na virada do século XIX para o XX, o conceito de civilização colocava a mulher inferior ao homem e domesticada, algo que fazia seu intelecto atrofiar. Essa teoria levantada por Abel Garcia evidencia as discussões acerca da civilização na cidade de Fortaleza. Ela era almejada, mas não era alcançada.

³¹⁹ RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 65.

³²⁰ O artigo escrito por Abel Garcia, *A mulher cearense*, foi dividido em três partes na revista *A quinzena* nos meses de janeiro e fevereiro em 1887. OLIVEIRA, Cláudia Freitas. **As ideias científicas do século XIX no discurso do club literário**. In. SOUZA, Simone; NEVES, Frederico de Castro. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002, p. 78.

Teorias científicas legitimavam os discursos dos dramaturgos, dos literários e dos jornalistas. A craniometria era um exemplo disso. A Antropologia, a Criminologia, a Psicologia e a Medicina foram algumas das áreas do conhecimento que se interessaram por esse estudo de medição de crânios. A craniometria procurava legitimar o discurso já existente. O objetivo era compreender porque alguns indivíduos ou grupos sociais eram avaliados mais “intelectualizados” que outros. Um dos principais responsáveis pela propagação das teorias da craniometria foi Paul Broca, professor de clínica cirúrgica da Faculdade de Medicina em Paris e fundador da Sociedade Antropológica de Paris em 1859. Ele defendia a noção de inferioridade do negro em relação ao branco, do pobre em relação ao rico e da mulher em relação ao homem³²¹.

Gustave Le Bonn foi outro nome que se baseou na craniometria para estabelecer suas teorias acerca dos níveis intelectuais da mulher. Ele foi um dos fundadores da Psicologia Social. Para ele, as mulheres, nas sociedades primitivas, eram um pouco mais desenvolvidas que nas sociedades atuais, pois as primeiras realizavam atividades que exercitavam mais as suas funções cerebrais. E, com as vantagens trazidas pelo progresso material, as mulheres foram se acomodando e acabaram por se restringirem às atividades do lar. Isso fazia com que elas não se desenvolvessem intelectualmente e ficassem submissas ao homem. Essas ideias chegaram ao Brasil e foram colocadas no teatro. Elas também chegaram ao Estado do Ceará e, apesar de os intelectuais cearenses serem compostos literários, as ideias com viés científico eram divulgadas e discutidas.

O teatro estava legitimando uma ideia: a mulher era inferior ao homem e deveria continuar assim, pois, além de não ter capacidade, a mulher, ao se meter em atividades consideradas masculinas, prejudicaria a harmonia da família ou mesmo da sociedade. Havia, porém, o seu contrapondo e as Doutoradas Luísa e Carlota o representavam em certo momento do texto dramático:

Ato segundo

Cena XVI

CARLOTA – Até bombeiras. Amanhã sairá em todas as folhas a minha circular. Nesta peça estereótipo o programa das reformas sociológicas femininas de que pretendo dotar o meu país. Vai ver, fica a mulher equiparada ao homem em tudo por tudo. É uma revolução.

(...)

CARLOTA – Do nosso progresso material. O telefone invade tudo, o telefone leva o pensamento às mais longínquas distâncias e entretanto ainda não temos o Direito Telegramático, a Jurisprudência Telefonética³²².

³²¹ Id. Ibidem, p. 80.

³²² Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 255.

Carlota divulgava a “revolução” da condição feminina na sociedade. As inovações tecnológicas também traziam as novas ideias. Aqui, o progresso material deveria elevar a mulher da sua condição de inferior ao homem para a igualdade. Carlota partia em defesa de outro tipo de mulher: a que exercia uma profissão, praticava atividades intelectuais e colocava proventos no lar. Foi esse tipo de mulher independente que a protagonista Dra. Luísa Praxedes optou por ser e foi exaltada por Carlota:

Ato primeiro

Cena XII

CARLOTA – Minhas senhoras! (*conserta a garganta*) Flutua-me no cérebro um ponto de interrogação: estará a mulher destinada nos últimos estertores do século que finda a devassar os arcanos de todas as atividades que lhe têm sido roubadas pelo monopólio sacrílego das aspirações e vaidades masculinas? Aquela que neste momento tão indignamente represento...

TODOS – Não apoiado.

CARLOTA – Vós, as congregadas da harmonia, e eu, a mais humilde paladina desta conquista santa de direitos, poderemos responder à fatídica interrogação? Sim! A mulher caminha, a mulher conquista, a mulher vencerá. Um viva, pois, à Doutora Luísa Praxedes que simboliza a consubstanciação da vitória brilhante do...

TODOS (*Menos Luísa e Maria*) - Viva (Música)³²³.

No dia da formatura de Dra. Luísa, Carlota enaltece a conquista da sua colega. Ora, ela entrou no espaço que estava destinado às aspirações e às vaidades masculinas. O homem exercia o monopólio acerca das atividades acadêmicas, o que já era exclusividade de poucos. Mas não era apenas na academia que a mulher poderia ou queria se igualar ao homem, havia outras atividades que até pouco tempo eram realizadas exclusivamente por homens, como, por exemplo, o teatro.

No início do século XX, ainda havia companhias dramáticas cearenses compostas apenas por homens. Aos poucos, as mulheres foram conquistando espaço no cenário teatral e passaram a ser as estrelas das companhias, como, por exemplo, Lucília Peres e Dolores Rentini. Ambas foram bastante elogiadas pelos jornais fortalezenses:

Lucília Peres mostrou-se grande artista assim no papel de doutora a receitar seus doentes, como no de mãe a equilibrar o filho, nutrindo-o com o seu próprio leite, no que vae ainda um combate às amas. Não houve um gesto seu que pecasse pela falta de naturalidade. O desempenho foi cabal de princípio ao fim³²⁴.

O jornal não poupa elogios à Lucília Peres, artista que passou meses na cidade de Fortaleza, durante o ano de 1910, e encenou um variado repertório de peças no palco do TJA,

³²³ Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 240.

³²⁴ **O Unitário**, Fortaleza, Theatro, 27/09/1910, nº. 1026.

sendo que boa parte delas eram comédias de costumes. Dentre essas peças, estavam *O dote* e *As Doutoradas*. Lucília Peres deu vida à Henriqueta e à Dra. Luísa Praxedes, respectivamente.

Essa crítica teatral não se refere apenas à atuação da artista Lucília Peres, mas também aos costumes da sociedade. As amas de leite não eram incomuns, elas eram remanescentes do período escravocrata. Muitas escravas eram utilizadas para amamentar os filhos dos seus donos e esse costume perdurou. Ser ama de leite tornou-se uma fonte de renda para as ex-escravas. O jornal expressava opinião contrária à amamentação mercenária, pois havia uma preocupação médico-sanitarista:

O aleitamento mercenário entre nós é um cancro roedor da nossa fortuna em virtude do alto preço por que é hoje exercido do nosso sossego no íntimo da família em razão da qualidade das pessoas que nele se empregam, e das inúmeras moléstias que afligem nossos filhos (...) (RAGO, 1985, p. 78).

A prática da amamentação mercenária era condenada, pois afastava a mulher do seu papel social de mãe e trazia malefícios para o seio da família. Segundo o discurso médico-sanitarista, que circulava por todo o Brasil, a ama de leite traria moléstias e vícios tanto físicos como morais, pois seus hábitos eram duvidosos. Era um elemento pernicioso na intimidade da família. Logo, o discurso médico-sanitarista possuía um cunho moral, que, muitas vezes, era superior ao aspecto científico.

A ama de leite pertencia às camadas baixas da população. Havia uma distinção social entre a mãe e a ama de leite; todavia, as críticas não recaíam apenas nesta última. Esse discurso médico-sanitarista e de cunho moral também era dirigido às mães das diferentes camadas sociais. A mulher era condenada ao recusar a prática da amamentação. Um dos motivos estava relacionado com a vaidade feminina ou mesmo com uma resistência ao seu papel social de mãe como “guardiã vigilante do lar”. A esta atitude da mulher, o discurso médico-sanitarista argumentava que a amamentação fazia parte do seu instinto natural:

A mulher que contrai casamento deve ser convencida das leis naturais e morais que obrigam-na a exercer o círculo completo das funções de mãe. Se a isto recusar é que há uma falsificação dos sentimentos contrariando as manifestações naturais e sacrificando o dever que é sacrificar a si, a prole e a humanidade³²⁵.

Em todos os aspectos, os discursos médico-sanitaristas, masculino e moralizador procuravam legitimar a mulher em seu papel social de mãe, esposa e dona de casa. Era a defesa da mulher submissa ou domesticada. As atrizes destacavam-se nas consideradas

³²⁵ RAGO, Margareth. Op. cit., p. 79.

grandes companhias dramáticas, como, por exemplo, a Companhia Rentini ou Dolores Rentini. Entretanto, a organização do espetáculo e a administração da companhia ficavam a cargo do homem. Em alguns casos, a atriz principal da companhia dramática era casada com o dono. A mulher ampliava seus espaços de atuação nas diferentes camadas sociais, mas ela não poderia igualar-se ao homem. Não seria capaz de tal fato. Esse tipo de discurso pretendia chegar a todas as camadas sociais. Havia uma distinção social entre a mulher rica e a pobre, o que não mudava era o mesmo papel social de mãe, esposa e dona de casa. Era o discurso masculino vigente e dominante, o qual, em momentos da peça, a protagonista Dra. Luísa Praxedes questionava:

Ato segundo

Cena XII

LUÍSA – No dia em que as mulheres formarem-se aos centos, a medicina terá tocado o zênite da sua glória; porque só assim encontrarão nela as aptidões científicas que até aqui os senhores, egoisticamente, nos têm negado, e os sentimentos de caridade que são o mais belo apanágio do nosso sexo.

(...)

Dr. PEREIRA – Pois bem, Senhora Doutora ou Doutor Luísa Praxedes, como queira, eu não estou disposto a representar por mais tempo o papel ridículo de marido de parteira, de professora pública ou de cantora lírica. Sou cabeça do casal. Tenho a minha posição definida em Direito perante a família e perante a sociedade. Ou a senhora muda o rumo ou...³²⁶

Nessa cena, Dra. Luísa Praxedes reafirma o discurso da sua colega Carlota. Ela insiste na sua carreira científica; em contrapartida, Dr. Pereira não suporta mais as disputas profissionais com sua esposa e ironiza a mulher como parteira, professora pública ou mesmo cantora lírica, ou seja, que exercia outra função além de esposa e mãe; pois a mesma ameaçava a condição do homem como cabeça do casal. A sociedade via o homem como tal. Ele deveria exercer essa função, se não era ridicularizado, como o próprio personagem sugere. Era uma vergonha o homem não sustentar a mulher. Ângelo fazia de tudo para sustentar os gastos exagerados da sua esposa Henriqueta em *O dote* e Dr. Pereira queria sentir o mesmo com relação à Dra. Luísa Praxedes. Ele queria sustentar a sua esposa, ou melhor, exercer o seu papel social de chefe da família.

Duas peças, dois casais e dois conflitos diferentes, mas que nos remetem ao mesmo fato: a importância do casamento na sociedade brasileira. Algo que não era muito diferente na sociedade fortalezense da virada do século XIX para o XX. Carlos Câmara, em *Zé Fidelis*, mostra o desejo de casar do personagem, que dá nome ao título, com uma jovem, pois não queria morrer sozinho e estava com condições financeiras para sustentá-la. E, em *O*

³²⁶ Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 252.

casamento de Peraldiana, o compadre Puxavante pede a personagem título em casamento. Ora, ambos eram viúvos e se conheciam há tempos, então, por que não casar? E casaram. Havia na sociedade um discurso de exaltação do casamento. Valorizava-se a família nuclear e cristã, na qual o homem exerceria seu papel social de provedor da casa e a mulher seria submissa ou domesticada. Não era apenas um casamento romântico, ou seja, baseado nos laços do amor:

Ato primeiro

Cena II

MANUEL – O casamento de conveniência, sob o ponto de vista da evolução atual, não é o casamento de dinheiro. O homem sem ofício nem benefício que se liga a uma mulher de fortuna para viver à custa do que ela tem, deveria ser expulso da comunhão civilizada. O verdadeiro casamento de conveniência que é a aspiração da Idéia Nova e de que minha filha vai ser o exemplo edificante, consiste na união de dois seres, tendo cada um o mesmo modo de vida, a mesma profissão. O marido trabalha, a mulher trabalha.

MARIA – É uma sociedade comercial.

MANUEL – Sim, mas vê o alcance enorme desta sociedade. Não é só a formação do pecúlio do casal, mas muito principalmente o desenvolvimento das classes, a seleção delas. O marido médico, a mulher médica... todos os filhos médicos... O marido advogado, a mulher advogada...

MARIA – Toda prole bacharela em direito...³²⁷

Havia o casamento de conveniência, era a busca de ascensão social e de fortuna, ou seja, o casamento por dinheiro. Manuel Praxedes, o pai da Dra. Luísa, rejeita esse tipo de casamento. Ele condena o homem que se casa por dinheiro, que não tem profissão e que é sustentado pela esposa. E a consequência era a expulsão da comunhão da civilização. Ora, como ser social, o homem está sujeito à exclusão se não seguir os padrões comportamentais aceitos pela sociedade. No caso, não apenas os que eram definidos pelas camadas dominantes, mas pelas diferentes camadas sociais. Se a mulher possuía seu papel social, o mesmo acontecia com o homem. A sociedade possui suas formas de comportamento e algumas se referem à distinção social. Entretanto, quando se tratava do casamento e dos papéis sociais, as diferentes camadas sociais da cidade de Fortaleza acabavam convergindo nos discursos.

Manuel Praxedes levanta outro tipo de casamento: marido e esposa trabalham. Era a verdadeira conveniência. Ambos exerceriam a mesma profissão, por exemplo, marido médico, esposa médica e, conseqüentemente, filhos médicos. Para ele, tal casamento era o desenvolvimento da classe, pois seria selecionada. Nem todos poderiam ser médicos, senão os filhos de médicos. Isso segue para todas as profissões. O pai da Dra. Luísa Praxedes também argumenta sobre o papel social da mulher:

³²⁷ Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 231.

Ato primeiro

Cena II

MANUEL – Não é a ordem ainda, mas é a evolução da qual muito naturalmente ela há de surgir. O papel da mulher de hoje não é o da de ontem. Aquelas criaturas que vivem em casa trancadas a sete chaves, pálidas, anêmicas, de perna inchada, feitorando as costuras das negrinhas, começam por honra nossa, a ser substituídas pela verdadeira companheira do homem, colaborando com ele no progresso da grande civilização moderna. Nós, os homens, temos a política, a espada, as letras, as artes, as ciências, a indústria... Por que razão seres organizados como nós, mais inteligentes até do que nós, haviam de se mover eternamente no acanhado círculo de ferro do dedal e da agulha?³²⁸

Apesar de ser homem, Manuel propõe outro papel social para essa mulher moderna. Ela não estaria presa às agulhas, e sim estaria ao lado do homem. Seria uma verdadeira companheira. Não seria nem menos e nem mais. O que chama a atenção nesse discurso é o fato de sido feito pelo pai da protagonista. Ora, era o homem quem falava na civilização, sociedade moderna. O que a mulher saberia disso, se até então ela era tão restrita aos afazeres domésticos? Era um pai orgulhoso que justificava a escolha da filha pela ciência médica. Ele detinha o conhecimento e o transmitia para sua esposa, Maria Praxedes, que não estava de acordo com a escolha da filha. Para ela, era apenas um capricho da filha e temia pelo seu casamento. Maria não via o casamento como uma sociedade comercial, e sim como laços de amor entre o homem e a mulher:

Ato quarto

Cena IV

DR. PEREIRA – Enfim o meu programa é fazer deste rapaz um verdadeiro homem.

PRAXEDES – Foi o que eu fiz com a Luísa.

MARIA – Lá isso é verdade. Felizmente porém, a Divina Providência meteu-se no meio e ela hoje é uma mulher...³²⁹

Essa cena mostra bem a intenção do dramaturgo em colocar o pai favorável à filha e a mãe contra. Ora, a mulher não deveria se comportar como um homem. Praxedes reconheceu isso ao afirmar que fez da filha um “verdadeiro homem”. Ele era pai e, como tal, sonhava com o filho homem. Já Maria era mulher e sabia qual era o seu papel social e, ainda por cima, estava ligada aos ideais religiosos, ou seja, representava a moral cristã. Ela era submissa ao marido e vivia voltada para o labor do lar, sob o signo da mãe e da boa esposa. E foi esse papel social da mulher que sobressaiu na peça. Dra. Luísa Praxedes passou por obstáculos até conseguir manter o seu casamento. Um desses obstáculos foi a separação:

³²⁸ Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 229.

³²⁹ Peça *As doutoras*. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 280.

Ato terceiro

Cena II

MARTINS – As causas do divórcio pelo nosso Direito, minha senhora, resumem-se em duas: adultério e sevícias.

LUÍSA – Então fora deste antediluviano adultério e destas sevícias que deveriam antes fazer parte do Código Criminal, não existe para mulher nas minhas condições outro recurso de desagravo de direitos?

MARTINS – O legislador não conhecia Doutoradas, minha senhora. Imaginava que as mulheres fossem sempre as mesmas em todos os tempos e lugares.

LUÍSA – Sou casada com um homem que exerce profissão igual à minha. Ele auferes os lucros do meu trabalho, alegando como Leão da fábula, a posição de chefe. Não satisfeito com isto, procura por meio de subterfúgios e tricas ignóbeis afastar-me do plano em que me coloquei pela capacidade profissional. Pois bem: hei de cruzar os braços, sofrer resignada todas as humilhações, só porque não posso alegar contra este homem procedimentos brutais para com minha pessoa e ele não pode lançar-me em rosto a infâmia de haver manchado o leito conjugal? Que lei é esta, Doutor? A que vêm este adultério e estas sevícias para o caso em que eu me acho?

MARTINS – O caso em que Vossa Excelência se acha, minha senhora, é todo excepcional. O Direito não podia prever estas lutas de interesses e autonomias científicas nas sociedades conjugais. O amor foi sempre a base da família.

LUÍSA – O amor, sempre esse eterno amor a humilhar a mulher, a transformá-la em máquina de procriação³³⁰.

Essa cena mostra que o casamento não era apenas o religioso, havia o civil. Apesar do reconhecimento do casamento civil, o religioso ainda era considerado muito importante e desconsiderava o primeiro, o que representava a influência da Igreja Católica com sua moral cristã na sociedade. O casamento civil ocasionava problemas, como o representado na peça *O casamento de Peraldiana* de Carlos Câmara:

Terceiro Ato

2º Quadro (Casa pobre)

Cena IV

CANDOCA – E a senhora é casada do civil e no religioso?

FLOR – No civil e no religioso. Mas por que me faz esta pergunta?

CANDOCA – É porque, sim, podia ser que seu marido, sendo casado com a senhora só no religioso, tivesse resolvido casar com outra no civil. Vê-se tanto disso³³¹.

Essa cena enfatiza o casamento religioso e civil. Representa como os indivíduos poderiam formar duas famílias. Ora, casado no religioso não era o mesmo que no civil. Após a Proclamação da República, o país tornou-se laico. Havia uma separação do civil e do religioso, mas isso não retirava o adultério. Apesar do afastamento da Igreja Católica e do Estado, a primeira ainda continuava exercendo influência na definição de padrões comportamentais na sociedade fortalezense. Essa atitude de formar duas famílias era condenada, porém não deixava de ser praticada. Mas isso não foi o caso da Dra. Luísa Praxedes e do Dr. Pereira. Quando este último decidiu pela separação, ele procurou a Dra.

³³⁰ Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In: JÚNIOR, França. Op. cit., p. 265-266.

³³¹ Peça *O casamento de Peraldiana*. In: CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 150.

Carlota para ser sua advogada. Já a Dra. Luísa foi atrás de Martins, que tinha um relacionamento com a Dra. Carlota. Ambos queriam consolidar o divórcio.

Segundo a lei, os motivos que ocasionavam o divórcio era o adultério, bem como as sevícias. Não houve adultério e nem sevícias para concretizar o divórcio. O que houve foi um conflito profissional entre os cônjuges. Quem tinha razão? A lei não poderia dizer, era um caso excepcional. Um homem querendo exercer o papel de chefe de família, o que estava errado nisso? Nada, pois era a função do homem na sociedade. E a mulher buscando sua autonomia profissional? A lei não dava assistência. “O amor foi sempre a base da família” e as disputas profissionais acabavam com esse amor, que subjugava a mulher ao homem, ao lar. Então, o erro estava na autonomia profissional da mulher. A vítima era o homem dos caprichos da mulher. Essa situação muda:

Ato quarto

Cena VI

PRAXEDES – Não largas esse menino?

LUÍSA – Estou muito aflita, papai. Coitadinho! Esteve lá dentro a chorar, tão inquieto. Veja se ele tem febre!

PRAXEDES – A mim é que tu o perguntas?

LUÍSA – Veja, mamãe: a Eulália disse-me que o pulso estava regular.

PRAXEDES – Pois também foste consultar a Eulália! Ora, louvado seja Deus!³³²

Dra. Luísa Praxedes engravida. O mesmo acontece com Henriqueta em *O Dote*. As protagonistas aceitaram o seu papel social de mãe, esposa e dona de casa. A procriação é algo divino, foi a “Providência Divina”, como destacou a mãe da Dra. Luísa Praxedes. O filho fez os cônjuges repensarem as crises nos casamentos. E as esposas assumiram seus “erros”. Nessa cena, a protagonista de *As doutoras* deixa de ser a Dra. Luísa Praxedes e torna-se, simplesmente, Luísa Pereira. Antes médica, agora dá ouvidos aos conhecimentos do cotidiano da criada Eulália.

A criada Eulália faz referência às mulheres das camadas mais pobres da sociedade. Elas precisavam trabalhar, mas não podiam deixar de educar os filhos, cuidar da casa e submeter-se ao marido, caso o contrário, eram recriminadas pelo discurso dominante e masculino da época. Essas mulheres exerciam funções de domésticas (engomadeiras, lavadeiras, etc.), de amas de leite, de operárias, etc.; havia também as meretrizes e as artistas.

As prostitutas representavam o oposto da mãe, esposa e dona de casa. Eram “mulheres de má vida, meretrizes insubmissas, impuras, insignificantes”. Elas eram sinônimas de sexualidade. A prostituição era um vício que corrompia a sociedade, ou uma ofensa à

³³² Peça *As Doutoras* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 283.

moral e aos bons costumes. Já a mãe, esposa e dona de casa era a virtude, a honesta, a laboriosa, a assexuada ou a castidade (RAGO, 1985, p. 85-90)³³³. No entanto, os homens procuravam as “mulheres da vida” e outros vícios:

Os “rapazes honestos”, (...), os chamados “filhos de família”, escreveu a articulista, tomam por elegantes e bom tom passar suas noites “nas casas de divertimento livres, ao jogo ou nos cafés, embrutecendo o espírito, aviltando a alma e arruinando o corpo pelas bebidas, cocaína, morfina ou cartas de pôquer.” É esses homens pouco educados que as esposas se entregam³³⁴.

As mulheres, com seus novos costumes, eram acusadas pelos términos dos casamentos. Entretanto, havia a prostituição, os jogos, as bebidas e as drogas, que tiravam o homem do seu papel social de chefe de família. “Caso ou não caso” com um homem que procurava o prazer com as meretrizes, que bebia, jogava, etc.³³⁵ As mulheres estavam questionando o comportamento mundano dos homens, apesar de suas vozes serem abafadas pelo discurso masculino e dominante da época.

Já as artistas costumavam acompanhar seus maridos em turnês por todo o Brasil. A cidade de Fortaleza na virada do século XIX para o XX recebeu vários casais de artistas. Pelas condições adversas, seus espetáculos nem sempre saíam como o previsto:

Um dia, em 1918, mais ou menos, em Fortaleza, apareceu um oficial português, exilado por motivos políticos. Acompanhava-o uma mulher, também portuguesa, dizendo-se ser sua esposa. Chegou o casal à maior penúria e se hospedou na Pensão Bitu, sem um vintém no bolso. Certo dia o casal nos procurou pedindo nosso auxílio para um espetáculo, em seu benefício. (...) Como o homem estava sem dinheiro e a função era urgente, mandamos imprimir ingressos para o espetáculo no Majestic e caímos na praça a passar os ingressos em benefícios dos artistas portugueses. Ensaíávamos uns quadros improvisados (...). Chega a noite do espetáculo. Nós nos preocupávamos com a passagem dos ingressos para cobrir as despesas do teatro e sobrar bastante dinheiro para o casal ir-se embora da cidade, sem vexames. (...) Já o público impaciente, quando se abre o pano da boca, para o início da *tragédia*. Entra em cena o Romano para fazer a apresentação da artista, que começaria cantando a “Baratinha”, que era o canto mais popular na cidade. A platéia não gostou do Romano e o vaiou, reclamando o início do espetáculo, que ninguém sabia o que seria. (...) O pano de boca abre-se e surge a artista, horivelmente vestida e ao entrar, aperreada, rasga o vestido num lugar impróprio. A platéia gargalha, a moça se perturba. (...) A artista termina o número e sai de cena sem saber o que faça, aos riscos da platéia, e vai mudar a toilette para o número. Nervosa, demora demais. O público estava por conta e a coitada da mulher aperreadíssima. Quando ela entra novamente, com um vestido de gase vaporoso, dançando muito mal, ao compasso de uma música ainda pior, a platéia desesperou. Num corropio, levanta os braços muito brancos e muito magros: Um sujeito maldosamente espirra muito alto. A pobre mulher não suporta a ridicularia e cai pesadamente no palco, desmaiada. (...) A platéia apupa mais, mas se divide em dois grupos. O choque é tremendo! Um grupo quer invadir o palco (...) A platéia se divide e haja pau. (...) No dia seguinte, muito

³³³ RAGO, Margareth. Op. cit., p. 85-95.

³³⁴ MALUF, Mariana e MOTT, Maria Lúcia. Op. cit., p. 373.

³³⁵ MALUF, Mariana e MOTT, Maria Lúcia. Op. cit., p. 373.

cedo, levamos ao casal o saldo do espetáculo, acrescido de importância arrecadada entre amigos e admiradores do desassombrado varão português, que ainda teve a coragem, ou o desespero, de passar com a mulher na Praça do Ferreira, enfrentando quem ousasse desacatá-lo³³⁶.

Esse episódio mostra o amadorismo do teatro em Fortaleza. Um casal português resolveu pedir auxílio aos artistas fortalezenses para produzir um espetáculo em seu benefício. O casal estava exilado e sem dinheiro. O problema foi quando o espetáculo foi levado ao palco. A artista não correspondeu à exigência do público. Sua dança não agradava e ela ficou nervosa a ponto de desmaiar. O público dividiu-se e a confusão estava armada. Fato que não era tão incomum nas casas de espetáculos da cidade de Fortaleza. Agitações, burburinhos e desordem faziam parte do comportamento do público que frequentava os teatros. Era só acontecer algo de diferente no espetáculo: atraso dos artistas para entrar em cena, figurinos rasgados, improvisação dos artistas, entre outros. Essas situações, muitas vezes, eram hilariantes; por isso, exigia-se a presença da polícia nos espetáculos; dessa forma, devia-se comunicar o chefe de polícia da cidade de Fortaleza para a manutenção da ordem. Então, com a má atuação da artista portuguesa não seria diferente, a confusão foi feita.

Muitas dessas artistas amadoras não possuíam o reconhecimento no cenário teatral de Fortaleza, não o mesmo daquelas que figuravam nas companhias dramáticas de maior porte (número de componentes superior a dois) ou de maior influência na sociedade, como, por exemplo, o Grêmio Dramático Familiar. Algumas companhias se iniciaram com apenas dois componentes, a esposa e o marido. Aqui, não havia disputa profissional. Ambos estavam lutando pelo espaço no cenário teatral e mesmo pelo “ganha pão” do dia a dia. Além do mais, a mulher permanecia submissa ao homem, pois ela era artista e estrela, mas o homem comandava o espetáculo. As mulheres não estavam apenas nos palcos, elas também se encontravam na plateia do teatro:

Por caminhos sofisticados e sinuosos se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa (...) as novas exigências da crescente urbanização e do desenvolvimento comercial e industrial que ocorrem nos principais centros do país solicitam sua presença no espaço público das ruas, das praças, dos acontecimentos da vida social, nos teatros, cafés (...) ³³⁷.

Entre as funções sociais destinadas ao teatro estava a moralização da sociedade. Ora, as peças *As Doutoradas* e *O dote* estavam mostrando o tipo ideal do comportamento

³³⁶ DOMINGOS, José. **Fortaleza no Início do Século**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 105-106.

³³⁷ RAGO, Margareth. Op. cit., p. 62.

feminino, ou seja, o papel social da mulher. Então, quem melhor para assistir essas peças senão as mulheres? Aqui, elas eram bem aceitas, uma vez que havia a representação da moral e dos bons costumes; algo que não estava presente em todos os espaços de sociabilidade, onde a presença do tipo feminino ideal era restrita ou nula, como, por exemplo, nas casas de divertimentos livres.

Em *O Dote*, ao engravidar, Henriqueta reconheceu sua imprudência ao gastar mais do que se tinha. Pediu perdão ao marido e as pazes foram seladas entre os cônjuges. Arthur de Azevedo representa certos tipos sociais: a mulher desequilibrada, o homem que atendia os desejos da mulher, o jovem advogado, a sogra e o sogro, etc. Tais tipos sociais estavam presentes na sociedade fortalezense, o que fazia o público se identificar com essa comédia de costumes, a qual acabava agradando. O dramaturgo seguia o discurso masculino em vigência. No final do texto dramático, Arthur de Azevedo exalta a figura da mãe, esposa e dona de casa.

Em *As Doutorinhas*, não foi apenas a protagonista Dra. Luísa Praxedes que cedeu ao papel social da mulher submissa ou domesticada:

Ato quarto

Cena VIII

Dr. PEREIRA – Acabo de estar neste instante com o Doutor Martins.

PRAXEDES – Ia com a senhora, a Carlota de Aguiar?

Dr. PEREIRA – Com a senhora e uma ama toda cheia de fitas e carregando o primeiro bebê.

LUÍSA – Já tem um filho a Carlota?

Dr. PEREIRA – Ora que admiração! Estão casados há um ano e tanto.

(...)

PRAXEDES – E creio que abandonou o foro, porque há muito tempo não lhe tenho visto o nome nos jornais³³⁸.

A Dra. Carlota abandonou o foro para dedicar-se ao filho e ao marido. Agora, era apenas Carlota. Ela possuía um discurso mais veemente da mulher como advogada, médica, ou seja, da mulher independente. O que isso significa? Entre a mulher independente e a mulher submissa, segundo o discurso vigente, a escolha certa era a segunda, bastante visível com a fala de resignação da protagonista:

Ato quarto

Cena XI

LUÍSA – Meu pai: dizem que o cérebro da mulher é fraco. Pois bem, por um sentimento de vaidade, que dizem também ser inato em nosso sexo, eu enchi esse cérebro de tudo quanto a ciência pode ter de mais grandioso e mais útil. Percorri com a coragem inaudita toda a escala do saber humano na minha especialidade. Calquei ódios e vaidades dos colegas, ergui a cabeça, sem corar, acima desses

³³⁸ Peça *As Doutorinhas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 284.

preconceitos sociais de que falou há pouco e que eu também considerava estúpidos! Venci. Entrei na sociedade triunfante com meu título. O prestígio que se formou em torno do meu nome fez-me esquecer de que era uma mulher... A glória atordoava-me... Dentro de mim sentia, porém, qualquer coisa de vago, de estranho, que não sabia explicar! Eu que muitas vezes no anfiteatro havia apalpado o coração humano, que o tinha dissecado fibra por fibra, que pretendia conhecer-lhe a fundo a fisiologia! Desconhecia, entretanto, o sentimento mais sublime que enche todo esse órgão. Tudo quando aprendi nos livros, tudo quanto a ciência podia dar-me de conforto, não vale o poema sublime do amor que se encerra neste pequeno berço!³³⁹

A peça *As Doutoradas* circulava por todo o Brasil, incluindo a cidade de Fortaleza, onde ganhou destaque nas páginas dos seus jornais fortalezenses por defender a mulher submissa:

As Doutoradas. O grande industrial.

Foram estas as peças das duas últimas noites de espetáculos.

<<*As Doutoradas*>> é da penna de França Junior e constitui um caso interessante de psychologia da doutrina feminista. A emancipação da mulher é um sonho que muitos espíritos novos acalentam numa doce illusão de que possa Ella em dia substituir o homem em todas as cousas do viver humano. Esquecem, porém, que a sua condição biológica, moral e social, é a de eterna prisão nos laços do amor. A lição de Schopenhauer ensina que a mulher é sempre um ser intermediário entre o homem e a criança, facto que se constata pela força muscular, pela estatura e pela voz. Os padres da Igreja até lhe negavam alma e já ella obteve desde o concílio de Nicéia. Pretende agora conquistar as calças masculinas, acompanhado o homem (...) na evolução social. Deveria contentar-se com a sua victoria no campo religioso e moral, abominar os padres, que queriam todas as mulheres sem alma, e deixar o prato da política, da jurisprudência e da medicina para a mesa dos homens. A peça de França Junior é um combate ao feminismo. A doutora Luísa Praxedes, cujo papel Lucilia Perez fez com um talento admirável, era jovem médica que desposara a um seu colega, sahido com ella no mesmo dia dos bancos académicos. (...) namorados tinham unicamente a expressão fria da sciencia de ambos, acostumados ao estudo physiologico do órgão do amor, não o conheciam nas suas manifestações psysicas. Não achavam nos lábios uma phrase de ternura, mas apenas a tecnologia da sciencia medica com que azedavam as suas discussões, mesmo junto ao leito dos doentes³⁴⁰.

A opinião do jornal sobre o papel social da mulher acordava com a peça *As doutoradas*. Definida como combate ao feminismo, tratava-se de uma crítica aquelas mulheres que estavam agindo em desacordo com a regra, ou seja, “vestindo as calças pertencentes ao homem”. Não raro, havia mulheres presas por desacato, brigas, facadas e mesmo expondo a sua figura, um atentado ao pudor. Se esses comportamentos eram condenados até mesmo para o homem, imagine para a mulher, que era reprimida diariamente pela sociedade com seus discursos. O jornal estava reafirmando o discurso passado pelo dramaturgo.

³³⁹ Peça *As Doutoradas* de França Júnior. In. JÚNIOR, França. Op. cit., p. 288.

³⁴⁰ **O Unitario**. Fortaleza, Theatro, 27/09/1910, nº. 1026.

A mulher, segundo o jornal, era um ser intermediário entre o homem e as crianças. Ao primeiro era submissa ou inferior; quanto ao segundo, exercia o seu domínio. Ela já havia conquistado muito, como, por exemplo, a alma antes lhe negada, mais do que isso prejudicaria a harmonia da sociedade. França Júnior mostrou, em *As Doutoradas*, como esse “feminismo”, a mulher exercendo o papel do homem, era uma ameaça à ordem vigente, o que foi endossado pelos críticos teatrais fortalezenses. Logo, o teatro estava sendo utilizado para legitimar um discurso masculino e dominante, que estava atingindo as diferentes camadas sociais.

O teatro de Fortaleza também representa a hierarquização social presente nas próprias ruas e espaços da cidade, lugares onde apareciam novos costumes, que nem sempre eram compreendidos pela população local, uma vez que a maioria desta era oriunda do interior do Ceará. Esses novos hábitos era uma afronta à moral, ou melhor, eram os vícios da cidade, estes faziam perder os bons costumes e as ideias morais ainda presentes no sertão.

4.3 2º ato: o conflito entre os novos e os antigos costumes e a hierarquização dos espaços da cidade de Fortaleza do início do século XX

É no teatro que nós sentimos as impressões que as artes encerram nas suas várias modalidades, servindo de refletir aos usos e costumes, às paixões e aos vícios, e até a própria lingüística, que ali se vai apurar e exhibir nas sucessivas normas de modificação através dos tempos³⁴¹.

Carlos Câmara expressava suas opiniões sobre a função social do teatro. Não era apenas expressar as artes nas suas diferentes formas, mas também refletir ou questionar os costumes da sociedade. O teatro seria como uma escola, um instrumento prodigioso da civilização. Ele traria as maiores vantagens morais e educativas ao enaltecer as gerações passadas com suas grandiosas estruturas. Logo, o dramaturgo cearense valorizava os antigos costumes ou aqueles representantes da moral e dos bons costumes.

Nessa perspectiva, a função social do teatro era definir uma moralidade. Algo que o dramaturgo cearense fez em suas obras ao exaltar o campo e criticar os vícios da cidade. Ele estava defendendo seus ideais através do teatro, as quais poderiam ser aceitas ou não por quem recebia suas obras: os artistas e o público.

³⁴¹ CÂMARA, Carlos. **O teatro no Ceará**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 115.

Nesse momento, destacaremos a peça *O Casamento de Peraldiana* de Carlos Câmara, escrita em 1919. Esse texto dramático é um passeio pela cidade de Fortaleza no início do século XX:

Trata-se, sem disfarce, de uma versão da “Capital Federal”, de Arthur de Azevedo. (...) Correspondência acontece no cenário e na ação, já que as duas burletas focalizam os pontos turísticos das cidades, sendo o Largo da Carioca a Praça do Ferreira e o Baile à fantasia, o forró do casamento de Peraldiana³⁴².

A citação faz referência à relação entre a peça *Capital Federal* de Arthur Azevedo e a do dramaturgo cearense. O primeiro buscou mostrar os espaços e os costumes do Rio de Janeiro no final do século XIX. O mesmo fez o segundo, mas com a cidade de Fortaleza do início do século XX. Os espaços de lazer, as práticas urbanas, as novidades tecnológicas e os tipos sociais foram representados na peça *O casamento de Peraldiana*. A partir desta última, buscamos analisar os costumes e os espaços da cidade de Fortaleza das primeiras décadas do século XX.

A peça destaca a chegada das inovações tecnológicas, por exemplo, o bonde elétrico. Tais inovações traziam mudanças nas práticas urbanas. Os olhares dos namorados não eram mais os mesmos, visto que o bonde elétrico interrompia menos seu trajeto do que o bonde à tração animal, isso fazia com que os olhares tivessem que ser mais rápidos, salvo quando faltava corrente ou queimava o fuzil. O bonde à tração animal facilitava a paquera. Os olhares eram mais expressivos. Não raro, os animais cansavam e paravam em frente da casa da namorada, onde aconteciam trocas de sinais. Os namorados tiveram que se adaptar aos novos bondes da cidade e outras formas de paquera foram sendo construídas³⁴³.

Primeiro Ato

Cena I

PERALDIANA – Qual o que, Fulô. Depois você ainda se alembra daqueles matagão? É inzalto qu’isto aqui tá tudo munto demudado; num é mais o Ceará véi, o Ceará bonzão do meu tempo; de condo eu era brochota – Ai meu tempo! – mais porém é sempre mais mió do que os Inhamuns.

FLOR – Melhor o que, minha mãe! Lá ao menos havia liberdade, respirava-se outro ar, muito mais puro, muito mais saudável!³⁴⁴.

A personagem título fala das mudanças ocorridas no Ceará, era assim que ela costumava chamar a cidade de Fortaleza. A capital era o Ceará. Os matagais diminuía. A

³⁴² GUILHERME, Ricardo; COSTA, Marcelo. **Carlos Torres Câmara: cronologia**. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 21.

³⁴³ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 134.

³⁴⁴ Peça *O casamento de Peraldiana*. In CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 97.

população aumentava. A cidade crescia aos arredores do centro, onde se localizavam as principais áreas de lazer: cinemas, teatros, praças, cafés, entre outros; estes eram os espaços de sociabilidade. Os namorados usufruíam desses locais. Havia trocas de olhares, gestos e bilhetes. Contudo, aumentavam as práticas de defloramentos³⁴⁵. Com promessas de casamento, os rapazes desvirginavam as moças. As novas práticas urbanas traziam malefícios e vícios. A virtude estava se perdendo e crescia a desonestidade, os defloramentos eram exemplos disso.

O crescimento populacional estava relacionado com a migração dos indivíduos do interior do Ceará para a capital. Não eram apenas os retirantes, havia também os proprietários de terras, que resolviam residir e desenvolver outra atividade econômica em Fortaleza, os filhos desses proprietários, que viriam para completar os estudos, trabalhadores rurais, etc.:

A cidade, portanto, seria o destino, nem tanto desejado, pois sabia que “chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela”. O ciclo da economia tradicional e frágil a ponto de expulsar permanentemente seus integrantes para outro universo ao primeiro sinal de crise: “o sertão continuaria a mandar a gente para lá”, “mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos”³⁴⁶.

A cidade tornou-se o destino de muitos indivíduos, que buscavam melhorias de vida. Alguns fugiam da fome e outros queriam usufruir dos produtos oferecidos pela cidade. Os interesses eram diversos, por exemplo, a personagem Flor, filha da D. Peraldiana, acompanhou o marido até a cidade de Fortaleza, onde este ia trabalhar como praça. Entretanto, seu desejo era de continuar no campo ou sertão:

Primeiro Ato
Cena VII
(Rosa e Flor cantam)
(...)
Só nos pede o coração
Regressar, ai meu amor...
Ai meu amor...
Lá pro sertão
Lá pro sertão

³⁴⁵ “O crime de defloração foi invenção do código penal brasileiro de 1890, que colocava passível de condenação qualquer indivíduo que, por meio de promessa enganosa de casamento, desvirginasse ‘mocinhas indefesas’. Essa invenção nas leis penais brasileiras provocou uma verdadeira corrida nas delegacias, como é possível constatar nos livros de queixas e nos livros de ofícios expedidos pelos delegados, mantidos no ‘Arquivo Público do Estado do Ceará’.” In. NETO, Francisco Linhares Fonteles. **A violência nos registros policiais: uma perspectiva histórica**. *Apud*. **Documentos: cidade e violência**. Revista do Arquivo Público do Estado do Ceará. Nº. 04. Fortaleza: APEC/SECULT, 2006, p. 85.

³⁴⁶ NEVES, Frederico de Castro. **A multidão e a história: saques e outras ações de massas no Ceará**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 107.

Pro sertão do Ceará
Onde canta o sabiá

É mais risonha a natureza,
No sertão da nossa terra,
Onde tudo é singeleza
E encantos mil encerra.
Regressar, ai quem nos dera
Desde já aos nossos lares,
Reviver na primavera
Da pureza de seus ares
Ai...³⁴⁷

A filha de Peraldiana, Flor, e sua amiga de infância, Rosa, cantam enaltecendo o sertão do Ceará, onde a natureza é mais risonha, tudo é mais simples e encantador. Era a exaltação da vida no campo em detrimento da cidade. O campo era a virtude, já a cidade, o vício. O primeiro era sinônimo dos antigos costumes, já a segunda era referência dos novos costumes. Essa antítese foi explorada por Carlos Câmara. Enquanto D. Peraldiana e Cel. Puxavante iam conhecendo a cidade de Fortaleza, o dramaturgo mostrava seus vícios. E, em casa, Flor cantava as virtudes do campo:

“A beleza do campo, (...) os prazeres da vida campestre, a tranquilidade mental que promete e, onde quer que a justiça das leis humanas não a perturbe, a independência que ela realmente permite têm encantos que mais ou menos atraem a todos”. A cidade estimula, o campo satisfazia. (...) A virtude da cidade era do estímulo ao progresso econômico e cultural, mas ela não oferecia o sentimento de segurança e liberdade pessoal da vida do campo³⁴⁸.

A cidade estimulava a economia, a cultura e a civilização. O campo era a natureza, a satisfação e a tranquilidade, ou seja, a garantia pessoal. Contudo, a estimulante cidade também trazia os vícios. Em oposição, o campo mantinha os bons costumes e a moral.

No século XVIII, a ideia da cidade como virtude estava em elaboração na Europa e já surgia uma contracorrente que a colocava como vício. No primeiro caso, a cidade era percebida como agente civilizador e formador da cultura por excelência. Voltaire analisava a cidade como possuidora de virtudes que contribuíam para o progresso social. Logo, a cidade significava desenvolvimento em todas as áreas humanas³⁴⁹.

Todavia, nessas cidades, havia tijolos, fuligens e imundícies, que simbolizavam o crime social. As péssimas condições urbanas eram reveladas com o crescimento populacional. As misérias das cidades possibilitavam o desenvolvimento dos vícios e a degradação do ser

³⁴⁷ Peça *O casamento de Peraldiana*. In: CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 108.

³⁴⁸ SCHORSKE, Carl. E. Op. cit., p. 57.

³⁴⁹ Id. Ibidem. p. 59-60.

humano, aspectos que acarretaram uma desilusão da cidade como agente civilizador. Nas primeiras décadas do século XIX, a ideia da cidade como vício teve um novo ímpeto com a disseminação da indústria. Surge, assim, uma dualidade entre o campo e a cidade. Agora, a virtude estava no primeiro e o malefício na segunda³⁵⁰.

Esse antagonismo estava presente na cidade de Fortaleza do início do século XX. A cidade era agente civilizador até o momento em que ia contra a moral e os bons costumes. Nessa ocasião, a cidade tornava-se venal, ou seja, propagadora de vícios. Na intenção de combater esta última, o campo aparece como a virtude, onde os antigos ou bons costumes eram praticados.

Carlos Câmara endossa esse discurso nas suas peças e mesmo nas suas críticas teatrais. Não era contrário à civilização no sentido de progresso social e cultural. Ele era contra a jogatina, a ausência de castidade, a desonestidade, a desordem em que estava se tornando a cidade. Eram os novos costumes trazidos pelos anseios de consumo e ideais republicanos que falavam em progresso social, cultural, político e econômico. Daí seus personagens exaltarem o campo, o qual trazia a tranquilidade, a pureza, a bondade, a justiça. Ideias morais que se referiam às práticas passadas, ou seja, aos antigos costumes.

Carlos Câmara estava representando em suas peças o discurso vigente da época. Havia o desejo de uma cidade civilizada que parecia se concretizar com as avenidas, o TJA, os cineteatros, o bonde elétrico, o automóvel e as agremiações literárias e científicas. Em contrapartida, havia a sujeira e a pobreza da cidade real. Os indivíduos menos abastados foram empurrados para os arrabaldes do centro de Fortaleza. Este, mesmo usufruindo dos espaços e equipamentos acima citados, sofria com a falta de saneamento, os corpos enterrados nas Igrejas, os moradores de rua e os doentes, os cavalos espalhando sujeiras, etc. A essas péssimas condições físicas da cidade, acrescentam-se os maus hábitos trazidos pelas inovações tecnológicas, por exemplo, as imoralidades apresentadas pelas fitas nos cineteatros.

Logo, não se percebia um progresso social na cidade real, ou melhor, na civilização. Havia mudanças nos espaços da cidade e nas práticas, as quais foram sendo rejeitadas ao contrariar a moral e os bons costumes. O campo e a exaltação dos antigos costumes aparecem como solução para os malefícios da cidade.

O ritmo do campo era vagaroso. As práticas estavam relacionadas com o trabalho na agricultura e na pecuária. O transporte eram os cavalos ou as carroças. Começa com o nascer do sol e terminava com o entardecer. Ao chegar à cidade, os imigrantes conheciam

³⁵⁰ Id. Ibidem, p. 61.

outras práticas. O trabalho era o comércio. Uma vida noturna consolidava-se na cidade através da iluminação pública. A locomoção não era apenas nas carroças. Havia o bonde, como destaca Otacílio de Azevedo:

Tomamos um estranho veículo puxado a burros que corria sobre trilhos: era um dos veículos da Companhia de Bondes, na qual meu irmão era empregado. À frente do bonde, o cocheiro, com um longo chicote, soltava grunidos e o relho rodopiava perigosamente, ameaçando cortar o rosto dos passageiros sentados no primeiro banco (...) ³⁵¹.

Segundo Ato

2º Quadro (Vista de rua ou praça)

Cena II

PERALDIANA – Qual bonis, nem atimol. Eu lá ando naquilo. A derradeira vez no Ceará, na seca dos três 8, os bonis era puxado pó burro. Hoje parece umas coisa doida.

PUXAVANTE – É pro que naturalmente já tão seleiro. É só o bolineiro sortá a brida e eles vão que vão danado.

CASUZINHA – Eu vi os bonis...

PUXAVANTE – Ist'ê menino intrometido ³⁵².

A cidade de Fortaleza oferecia equipamentos inexistentes no campo. As carroças eram comuns tanto no campo como na cidade de Fortaleza. Contudo, nesta última, havia outra opção: os bondes. Na seca de 1888, esses transportes eram puxados a cavalos. Já no início do século XX, eles eram movidos à eletricidade, andavam sobre trilhos, que chegavam a lugares mais distantes do centro da cidade, como era o caso do Benfica ³⁵³. Esses equipamentos constituíam-se em novidade para os indivíduos recém-chegados à capital cearense e provocavam diferentes reações.

Ao chegar à cidade, o cronista relata que andou em um estranho veículo, era o bonde à tração animal. O longo chicote do cocheiro ameaçava os passageiros. Os cavalos grunhiam. Ações que assustavam. O novo podia despertar a sensação de medo, haja vista a reação de D. Peraldiana com o bonde elétrico. Ele era uma “coisa doida”. Como poderia andar sem cavalos ou burros? O costume era andar em veículos puxados por esses animais.

Nessa cena, D. Peraldiana estava representando um tipo social: era o caipira ou o homem e a mulher do campo. Sujeitos que rejeitavam o progresso da cidade e valorizavam os antigos costumes. Em oposição, existiam os citadinos ou o homem e a mulher da cidade. As ações da personagem diante do bonde elétrico eram motivos de chacota dos citadinos. Para estes, esse tipo social era ignorante. Os citadinos estavam familiarizados com o movimento da

³⁵¹ AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza Descalça**. Fortaleza: Casa José de Alencar/programa editorial, 1992, p. 23-24.

³⁵² Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 132.

³⁵³ Benfica é um bairro localizado na região central de Fortaleza. É um bairro que possui duas avenidas de grande movimentação em direção ao centro da capital cearense: a Carapinima e a Universidade. Nesta última, está localizado o centro de humanidades da Universidade Federal do Ceará.

cidade, eles o viviam em todos os sentidos. O dramaturgo critica as novas práticas urbanas trazidas pelo progresso, mas ironiza o comportamento do homem e da mulher do campo na cidade.

O teatro concebe de diferentes formas os costumes, a moralidade e os espaços da cidade. O texto dramático mostra os espaços de lazer, os tipos sociais, as inovações tecnológicas, etc; além de ressaltar uma cidade que estava crescendo na economia, no social e no cultural, não no mesmo ritmo de uma Londres, Paris ou Rio de Janeiro, mas no seu próprio.

Primeiro Ato
Cena XI
ELISÁRIO – A caminho! A caminho. (Canta)
Vou mostrar-lhes nossa capital,
Que em todo Norte, é sem rival
Visitar a nossa Fortaleza,
Que das capitais foi sempre a Princesa.

Percorrer as suas Avenidas
E as suas praças tão floridas.
É um portento ideal
De beleza integral
A nossa linda Capital

CORO – Vamos visitar, então,
A mais mimosa jóia
De beleza tão original
Vamos visitar, então,
A nossa linda Capital

ELISÁRIO – Como é formosa
E graciosa
Assim, grácil,
E tão gentil
De certo outra não há
No Brasil
(...)

ELISÁRIO – A caminho, meus senhores,
Vamos ver a Fortaleza gentil,
Apreciar os seus magos primores³⁵⁴.

Elisário enaltece a cidade de Fortaleza. Este personagem era morador e empresário, um tipo social que crescia na capital cearense. Nos primeiros versos da música que canta, Elisário destaca algo evidente nos discursos jornalísticos: a competição com as outras cidades do Norte e Nordeste, principalmente com a região da borracha, que atraía muitos cearenses no auge do seu desenvolvimento econômico. Elisário coloca a cidade de

³⁵⁴ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 115-116.

Fortaleza em um patamar acima das demais. Ora, ela estava em desenvolvimento. Apareciam os espaços de lazer, os antigos ganhavam novas formas, as companhias dramáticas, que iam para a região da borracha, também estavam apresentando seus espetáculos nos palcos fortalezenses, as últimas máquinas de geração de filmes chegavam à cidade, etc. E era essa cidade em processo de transformação que Elisário se dispôs a apresentar ao Coronel Puxavante e Dona Peraldiana:

Primeiro ato

Cena V

ELISÁRIO – Mas, diga-me uma coisa D. Peraldiana, já visitou a cidade, já foi aos cinemas, às avenidas, aos teatros...

(...)

PERALDIANA – Eu tou avexada pro mode vê o Ceará d’hoje.

ELISÁRIO – Porém...querem ir juntos, ou cada um por sua vez?

PERALDIANA – Junto. Eu num desaprego mais do cumpade.

PUXAVANTE – E nem eu me desagruo da cumade.

ELISÁRIO – Era porque eu tinha coisas para mostrar à senhora e coisas que só a ele poderia mostrar. Desejava levá-lo ao baile de um certo clube de que eu faço parte.³⁵⁵

Nessa cena, percebemos as hierarquias e a separação dos espaços da cidade. Elisário destaca que havia lugares nos quais as mulheres eram excluídas. Ora, a hierarquia entre os sexos já foi discutida. Agora, falta apenas destacar que tal hierarquia estava presente nos espaços da cidade de Fortaleza. Exigia-se um comportamento domesticado e casto da mulher conforme a moral cristã e os bons costumes. Então, os espaços com balbúrdias e imoralidades, como as torrinhadas do TJA e “um baile de certo clube”, não eram frequentados por moças e mulheres da sociedade. As que frequentavam esses espaços eram excluídas ou mesmo consideradas prostitutas³⁵⁶. Estas últimas opunham-se à mulher honesta, pura, mãe e dona de casa.

Elisário também cita o teatro como algo a apresentar ao Puxavante e à Peraldiana. Um público destinado ao teatro crescia na sociedade cearense, no entanto:

Uma primeira conclusão é a de que não se pode mais, a partir de agora, falar “do” público em geral – levava a isso, até então, a simples contagem das entradas – mas “dos” públicos. Foi preciso abandonar o ponto de vista globalizante sobre “o” público da arte para raciocinar em termos de públicos socialmente diferentes,

³⁵⁵ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 104.

³⁵⁶ “(...) a prostituição é classificada pelo saber médico e criminológico como ‘vício’, ‘fermento corrosivo lançado no grêmio social’, que tende a alastrar-se e a corromper todo o corpo social (...). Assim, o retrato da mulher pública é construído em oposição da mulher honesta, casada e boa mãe, laboriosa, fiel e dessexualizada.” In. RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985, p. 85-90.

estratificados segundo os meios sociais. Essa estratificação revela uma formidável desigualdade social³⁵⁷.

No teatro não havia um público homogêneo. Havia aqueles que só estavam interessados nos burburinhos da vida social da cidade, outros que queriam exibir suas riquezas, namorar, divertir-se e, claro, havia os que estavam pelo espetáculo em si, além daqueles que mantinham um hábito de frequentar o teatro devido às suas possibilidades de condições financeiras. Apesar desse público diverso, ele vai construindo o seu gosto pelas comédias de costumes:

Primeiro Ato

Cena X

DRAMALHÃO – (De capa e espada) Desonrado! Estou desonrado! A mim, a mim Fúrias do Averno! Ah! Mas a minha vingança, a minha vingança há de ser terrível. Tremam, tremam da minha insânia vingadora! (Aproximando-se de Puxavante) Miserável, miserável, que fizeste de mim um coitado, que poluíste as minhas câs honradas, vais morrer.

PUXAVANTE – Segure o home, seu Lixandre, segure o Home, que tá danado! (...)

PUXAVANTE – Ai, seu doido, você tá enganado seu doidão. Eu nem le conheço. (...)

PERALDIANA – Ai! Ai! Num um fure seu doido, num me fure. (...)

ALEXANDRE – Mas Coronel, D. Peraldiana, o Dramalhão é inofensivo. Ele é até bom de gênio. Aquilo tudo é palanfrório.

PUXAVANTE – Quão Dramalhão, quão nada. Aquilo é uma tragédia.

PERALDIANA – Aquilo, seu Lixandre, aquilo mata a gente do coração. Vá, seu Lixandre, vá facha o bruto na malota.³⁵⁸

Primeiro Ato

Cena X

COMÉDIA (Canta)

Eu trago sempre o riso à flor dos lábios,

E a minha vida é gargalhada insana...

Ninguém resiste, nem os próprios sábios

Ao doce encanto que de mim promana

Sou a Comédia, a Comédia moderna,

Que alegre sempre o coração da gente.

E a minha vida é gargalhada eterna,

Contra a tristeza sou um reagente (bis)

Nas cinco parte do nosso planeta,

Eu tenho brado, sou apreciada.

E se me vêem surgir tão faceta,

Assim tão viva e tão endiabrada,

Os desenganos são logo esquecidos.

Voltam fagueiras, novas ilusões,

Loiras quimeras, e sonhos queridos

Vêm alertar os nossos corações (bis)

³⁵⁷ HEINICH, Nathalie. Op. cit., p. 72-73.

³⁵⁸ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 112-113.

PUXAVANTE – Ai seu Lixandre essa peça, sim, é o bicho. Me ceda ela seu Lixandre, p’eu levá p’ros Inhamum.
 ALEXANDRE – O original? É impossível... Só tenho este exemplar³⁵⁹.

Essas duas cenas mostram como as comédias de costumes agradavam mais do que os dramas. Carlos Câmara coloca o dramalhão e a comédia como personagens da peça em destaque. O primeiro foi intitulado de “doido”. Peraldiana e Puxavante não compreendiam a ação do dramalhão. Aqui, poderíamos afirmar que o dramaturgo faz uma crítica ao público por não compreender os dramas encenados nos palcos de Fortaleza. No entanto, o gênero teatral da predileção de Carlos Câmara era a alta comédia³⁶⁰. Ele ficou conhecido pelas comédias de costumes ou peças de gênero leveiro.

Carlos Câmara reconheceu que o elevado número de encenações das peças de gênero leveiro não permitiria a aceitação da alta comédia pelo público, algo que poderia se estender ao drama. As peças de gênero leveiro eram as comédias ou as revistas. O público as aceitava, não apenas em Fortaleza, mas em todo o Brasil. Desse modo, o dramaturgo cearense dedicou-se às comédias de costumes. “Isso não deve ser tomado como a ambição de conquistar glória barata, e sim o desejo de proporcionar diversões ao alcance de todas as inteligências e ao sabor do respeitável público³⁶¹”. Logo, Carlos Câmara oferecia ao público o que este queria: humor.

As questões da linguagem fizeram da Comédia uma mulher e do Dramalhão um homem. D. Peraldiana sentiu ciúmes da Comédia com o Cel. Puxavante, o que não a impediu de preferi-la em detrimento do Dramalhão. As ações dramáticas dos personagens Cel. Puxavante e de D. Peraldiana estavam representando o gosto do público e a escolha da forma teatral pelo próprio dramaturgo. Essas comédias representavam cenas do cotidiano e levavam aos palcos os tipos sociais conhecidos da cidade de Fortaleza. As companhias dramáticas da capital cearense representavam um teatro regional em busca do reconhecimento do público: “Quanto à predileção do nosso público pelo Teatro Regional, o melhor atestado é o acolhimento fervoroso e vivificante até hoje dispensado ao G. D. Familiar, que se vê cercado

³⁵⁹ Peça *O casamento de Peraldiana*. In CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 114.

³⁶⁰ É uma forma teatral de viés supostamente realista que era direcionada para a burguesia da época da sua produção (principalmente em meados o século XIX). É um teatro de crítica moral e social que visa expor a corrupção da sociedade e perda de valores, como família, religião, honestidade, etc.

³⁶¹ Entrevista concedida por Carlos Câmara ao jornal *O Nordeste* a 11 de maio de 1923. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 28.

das mais animadoras simpatias³⁶²”. Carlos Câmara disfarçava, mas sua intenção era a de obter “uma glória barata”.

Primeiro Ato

Cena IX

PERALDIANA – Inda anda arrepresentando seu Lixandre?

ALEXANDRE – Até ao fim da vida. É minha profissão. Agora mesmo ando passando ingressos para um espetáculo.

PUXAVANTE – E Cuma vai a Fortunata?

ALEXANDRE – Bem como sempre. Aquilo é uma primavera eterna. Sabem, dirijo hoje uma companhia de primeiríssima ordem.

PUXAVANTE – Você e ela. Ela e você.

ALEXANDRE – Não senhor; hoje temos um elenco numeroso. Bem umas 8 figuras e cada qual a mais importante. Só atores 4.

PUXAVANTE – E atoras?

ALEXANDRE – Temos 4, também. O repertório é uma brutalidade.

(...)

ALEXANDRE – Não senhora. O repertório novo. Temos hoje peças de todos os paladares, desde o dramalhão de capa e espada, até a comédia da mais alta escola.

Havia companhias dramáticas fortalezenses que levavam a arte teatral como profissão. Essa cena dá destaque ao artista Alexandre. Ele fala que sua companhia não era mais composta apenas por ele e sua mulher, havia outros componentes e o repertório estava maior. Destacamos que Carlos Câmara criticou Frutuoso Alexandrino por sua companhia, composta por ele e sua mulher, possuir apenas duas peças no repertório: *Os cinos de Corneville* e *O Chateau Margot*. Diz o dramaturgo: “Frutuoso fez milagre de viver com a mulher e este minúsculo repertório durante quinze anos nos sertões do Ceará e Piauí³⁶³”. Tal fato nos fez relacionar esse Alexandre ao Frutuoso Alexandrino, artista que obteve certo reconhecimento no Estado do Ceará.

Voltaire propõe a cidade como promotora da mobilidade social, ou seja, não havia uma sociedade hierárquica fixa. Os indivíduos poderiam ascender socialmente, economicamente, politicamente e mesmo culturalmente na cidade. Ela dava essa possibilidade. Mas mobilidade não significa igualdade. As companhias dramáticas cresceram na capital cearense em detrimento de outras. Estas foram puxadas por nomes como Carlos Câmara, Pápi Júnior, Juvenal Galeno, José Domingos, entre outros.

Na casa do Grupo Admiradores de Talma, o teatro funcionava quase dentro de uma casa de família, isto é, em parte de seu quintal. Por isso Sinhá Medeiros, moça da casa, cedeu aos rosgos e acabou fazendo o papel feminino das peças escolhidas com

³⁶² Entrevista concedida por Carlos Câmara ao jornal *O Nordeste* a 11 de maio de 1923. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 29.

³⁶³ In. COSTA, Marcelo. **História do Teatro Cearense**. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1972, p. 25.

essa particularidade: apenas uma mulher. A moça era esforçada mas sem qualquer vocação. Os amadores faziam tudo: eram cenógrafos, pontos, contra-regras, porteiros, bilheteiros, carregadores e ainda arcavam com as despesas. Porque a bilheteria do trato era indigente, Os ingressos a preço de bananas (da época evidentemente) e o teatrinho se enchia de três quartos de caronas, entradas a favor, convites, etc.

Apesar do pauperismo dessas representações, Papi Júnior, que morava em frente do teatrinho, dava-lhe a honra de sua presença de quando em vez. Presença estimuladora mas também apavorante:

- Cuidado minha gente! O Pápi está na platéia!

Mas Pápi Júnior, além do seu amor a qualquer iniciativa artística, era um grande coração e de uma complacência sem limites.³⁶⁴

Pápi Júnior era respeitado no cenário teatral fortalezense, como narra o cronista. Os amadores do Grupo Admiradores de Talma temiam a sua presença, já que seus espetáculos eram bastante improvisados e realizados em condições adversas. O ambiente era no fundo do quintal de uma casa particular. A moça da casa Sinhá Medeiros, criada para o casamento, tornou-se atriz sem muita qualidade, os artistas eram contrarregras, porteiros, cenógrafos, vendedores dos ingressos (com preço bastante acessível), ou seja, eles eram “faz-tudo”. Produzir esses espetáculos, às vezes, era apenas diversão, nem sempre era para o sustento. Enquanto o Grupo Admiradores de Talma sofria para montar um espetáculo, o Grêmio Dramático Familiar possuía condições bem melhores para produzir os seus. A sociedade, onde os desejos econômicos e de consumo cresciam, estava transformando o teatro em um investimento, um negócio:

Em dezembro de 1918, de regresso do Rio, Carlos Câmara entrou em contato com o corpo cênico do Grêmio (Dramático Familiar), e para ele escreveu a burla de costumes cearenses *A Bailarina*, que era o apelido da gripe que assolara o Brasil, o Ceará inclusive, com o nome de “influenza espanhola”!

A direção do espetáculo, estreado em 25 de janeiro de 1919, era o autor, que contava com excelente coadjuvação de D^a Diva Câmara, sua esposa, e de outra Diva Câmara, sua irmã, e musicista de méritos.

O suporte comercial dos elementos que apoiavam o Grêmio e o ajudaram a nascer logo lhe deu orientação prática e um sentido gerencial que sempre faltou ao amadorismo, quase sinônimo de entusiasmo e idealismo. Como se pode bem depreender, os amadores cearenses visavam palco e platéia, jamais bilheteria. Dando espetáculos todos os fins-de-semana e cantando com o concurso entusiástico das famílias do alegre bairro, o G. D. F. progrediu rápido. E logo foi coberto e ganhou instalações melhores. Carlos Câmara, inesgotável, escreveu nove peças. Era uma espécie de teatrólogo exclusivo. E todas marcaram sucesso: *A bailarina* (1919); *O casamento de Peraldiana* (1919); *Zé Fidelis* (1920); *O Calu* (1921); *Alvorada* (1921); *Os Piratas* (1923); *Pecados da Mocidade* (1926) (...).

Algumas dessas peças, principalmente as quatro primeiras, foram representadas dezenas de vezes e lavadas ao palco do “José de Alencar” e do “Majestic”, e ainda do Círculo Católico de Operários, do Centro Artístico, do Educandário Santa Maria e de várias cidades do interior³⁶⁵.

³⁶⁴ ALENCAR, Edigar. **O Teatro Amadorístico em Fortaleza**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., 70.

³⁶⁵ ALENCAR, Edigar. **O Teatro Amadorístico em Fortaleza**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 74-75.

Ressalta-se, antes de qualquer coisa, a presença da esposa de Carlos Câmara no Grêmio Dramático Familiar, algo que se mostrava como costume a mulher acompanhar o marido nas suas atividades artísticas. Os espaços destinados a essa companhia dramática eram variados e alguns deles bastante elitizados, como, por exemplo, o TJA. Essas apresentações começavam a ter um sentido comercial, que faltava ao teatro amador de Fortaleza, como destaca o cronista.

Primeiro Ato
Cena VIII
PÃO DA TARDE – Da Padaria Palmeira. Ouça: (canta)
Inda quentinho do forno
Eis aqui o pão da tarde.
Se acaso faltar, é transtorno
Para esta grande cidade.

Seja pobre, seja rico
Toda gente me chaleira.
Vivo contente e tão Nico,
Na Padaria Palmeira
Ai!
(...)

Bati o anguzou
E o velho cuscus
Das moças bonitas
Eu sou o – ai Jesus.
(...)

Quem me experimenta um vez,
Torrado desta maneira,
Logo se torna freguês
Da Padaria Palmeira.

Sou os quindins das pequenas,
Da casa nobre à choupana.
Sou o bem-querer das morenas
Da estrada de Messejana.
Ai! (...) ³⁶⁶

Aqui, o dramaturgo destaca o “pão da tarde” como costume das diferentes camadas sociais. Ele fala do pão da Padaria Palmeira, que fica na estrada de Messejana. Essa canção, que foi empregada no texto dramático, faz referência a uma padaria específica, mostra as suas qualidades. Experimentou uma vez, virou freguês. Portanto, era uma propaganda e não foi a única no decorrer do texto dramático. Arrecadar patrocínio para os espetáculos era uma forma de mantê-los e desenvolvê-los. O teatro estava se inserindo na economia de mercado. Tornou-se, além de arte, espaço físico e espetáculo, um produto. Quanto maior o

³⁶⁶ Peça *O casamento de Peraldiana*. In: CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 109-110.

investimento, maior seria o sucesso. Assim, as peças de Carlos Câmara foram ganhando o gosto dos fortalezenses:

Toda Fortaleza, representada por todas as classes sociais, assistiu ali às peças de Carlos Câmara. Toda gente assobiava as suas músicas, cantava as copias e repetia as finíssimas pilhérias e anedotas admiravelmente encaixadas no enredo das peças. Via-se, nas noites de espetáculo, dezenas de automóveis nas portas do acanhado teatro. Seus proprietários, ao saírem após terminada a função, o fígado desopilado pelas espontâneas gargalhadas, chegavam-se ao José Pamplona e recomendavam-lhe, encarecidamente, reservar suas cadeiras para próximo festival³⁶⁷.

Nessa citação, observamos os tipos sociais que assistiam às peças de Carlos Câmara. Os preços dos ingressos variavam conforme a casa de espetáculo e o espaço na plateia. Alguns exibiam um poder aquisitivo maior. Os automóveis refletiam as condições econômicas dos frequentadores do teatro, eram artigos de luxo e quem os possuísse certamente pertencia às camadas mais abastadas da sociedade. Assim, o teatro foi se tornando cada vez mais elitizado. O “atimove” não era para todos:

Terceiro Ato

1º Quadro

Cena III

ELISÁRIO – Pois se vocês querem, podem casar até hoje mesmo. Um casamento elétrico. Eu arrumo tudo. Olhe, vamos casar em Porangaba. Tenho bons amigos lá. Tomamos o bonde até Benfica...

PERALDIANA – Eu perferia é no terém de ferro, o meno já tou bonde até o Benfica...

ELISÁRIO – Sabe, o melhor, D. Peraldiana, é tomamos um automóvel.

CASUZINHA – Eu quero i no atimove.

PUXAVANTE – Enum hai perigo não, seu Liziaro?

ELISÁRIO – Qual perigo?

PERALDIANA – Esse negócio de atimove...

ELISÁRIO – Não tenha receio. D. Peraldiana. Seja homem, homem.³⁶⁸

A cidade é um reduto de novas sensibilidades. Existe uma circularidade cultural. Os sentidos atribuídos pelos produtores e consumidores às sociabilidades e aos espaços urbanos são diversos e dinâmicos; variam conforme os interesses, as camadas e as funções sociais desses produtores e consumidores das sociabilidades e espaços da urbe. Os personagens atribuíram sentidos variados ao automóvel, pois representavam tipos sociais diferentes. D. Peraldiana, uma senhora oriunda do campo e moradora da cidade, atribuía o sentido de perigoso ao automóvel. A personagem preferia o trem ao automóvel, pois o primeiro era o veículo com o qual estava acostumada. Já o Casuzinha, um jovem do campo e

³⁶⁷ CARNEIRO, Adolfo. **Fortaleza de Ontem e de Hoje**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 58-59.

³⁶⁸ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 142.

pela primeira vez na cidade, mostrava entusiasmo pelo automóvel. Ele era curioso e atribuía um sentido de divertimento ao automóvel e a tudo o que a cidade oferecia. Era o novo contrastando com o antigo, ou seja, o conflito entre os novos e os antigos costumes, que estavam sendo representados pelos personagens.

As crônicas e os jornais citam os populares nos teatros fortalezenses. Os personagens da peça *O casamento de Peraldiana* possuíam boas condições financeiras, mas não faziam parte da elite, eram do grupo intermediário da sociedade, que não raro eram designados de populares. Estes possuíam condições financeiras diferenciadas. Alguns frequentavam os teatros, alugavam os automóveis, iam aos cinemas, etc.; outros se contentavam com o sereno:

Em certo momento ser *serenista* ou *fazer sereno* é condição dos que também, empolgados, de maneira indireta atrelam-se aos fatos festejados. É uma moldura de sensações plebéias, sem dúvida alguma, mas de ponderável importância na estratificação de hábitos e costumes locais³⁶⁹.

Em festas públicas, geralmente religiosas, ocorriam as hierarquias dos assentos como nos teatros. Se existia tal distinção era porque havia a elite e os que não faziam parte desta nesses espaços. Havia aqueles que ficavam no sereno, ou seja, aos redores dos teatros, cinemas, clubes, etc., ou seja, que não possuíam condições financeiras para frequentar esses espaços; então se faziam presentes no lado de fora e observavam os costumes da elite. Logo, tornava-se mais evidente uma distinção da elite fortalezense para com os demais. Aqueles que não faziam parte dessa elite eram designados de populares, independentemente da sua condição financeira.

Quem fazia parte dessa elite? Eram aqueles que exerciam alguma influência econômica, política, social ou cultural na sociedade fortalezense. E havia ainda aqueles que definiam quem era ou não da elite. Esses indivíduos faziam parte dos grupos de intelectuais da sociedade. A elite dava outro sentido ao automóvel: o da distinção ou status social.

O automóvel apareceu no texto dramático devido ao casamento de Cel. Puxavante e Dona Peraldiana. Havia o casamento civil, era apenas se locomover à *Porangaba* e lá assinar os papéis necessários, que estariam casados. Era uma distância considerável. Todavia, havia os transportes: bondes e automóveis. Não precisariam esperar para se tornarem marido e mulher. A festa foi realizada e os gastos estavam preocupando Puxavante, pois ainda havia o

³⁶⁹ CAMPOS, Eduardo. **Capítulos de História da Fortaleza do século XIX (o social e o urbano)**. Apud. FILHO, José Ernesto Pimentel. **Urbanidade e cultura política: a cidade de Fortaleza e o liberalismo Cearense no século XIX**. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1998, p. 52.

religioso. Este não poderia deixar de se concretizar, uma vez que fazia parte da moral cristã tão presente na sociedade fortalezense da virada do século XIX para o XX.

Terceiro Ato

2º Quadro (Casa pobre)

Cena VII

ELISÁRIO – Arranja-se. Arranja-se tudo. É só mandar um bilhetinho na Gruta e vem tudo. Cerveja gelada, bolos, impadas, casquinhas, fritada de bacalhão, o diabo. Ainda tem dinheiro Coronel?

PUXAVANTE – 240\$000.

ELISÁRIO – Pois me dê 100\$000 pra essas despesas.

(...)

PUXAVANTE – Tá me saindo sargado esse negócio. Só im luva, espartilho, grináoda, vestido pra cumade, batina pro Casuzinha e outras burudangas mais de 300\$000, num falando nos gastos da Poranganba. Inda num casei no religioso e já tou esfolado.³⁷⁰

Terceiro Ato

2º Quadro (Casa pobre)

Cena VII

ELISÁRIO – Senhores, se a morte é um ato sério da vida, o casamento é tão sério como a morte. São os dois entes que se encangam e vão pela vida afora se aturando reciprocamente. Algumas vezes o casamento senhores não é mais que uma sociedade em comandita, uma sociedade de interesses mútuos, na qual, um dos contraentes é o sócio de indústria. Mas, no caso presente, meus senhores, é um casório de amor. Cupido conflagrou o coração dessas duas criaturas. Ante o amor, as rugas desaparecem. Eram viúvos, nascidos dos mesmos pastos. Saíram-se bem da 1ª vez; deram mosca. Quem gosta, torna senhores. O Cel. Puxavante e sua Exma. costela D. Peraldiana Pimenta.³⁷¹

O casamento civil representava o Estado laico e a praticidade da cidade. A República brasileira não tinha (tem) religião oficial. Era o novo costume. O casamento religioso representava o catolicismo, a moral cristã. Era o antigo costume. Nessa disputa, os protagonistas optaram pelos dois, já que representavam ideias dos setores dominantes da sociedade: a república, a sociedade laica, livre e democrática, e o catolicismo, a moral cristã. Mas, quando havia ofensa à moral e aos bons costumes, questionava-se a presença desses dois tipos de casamento na sociedade. Isso representava o embate entre o novo e o antigo, no qual se poderia rejeitar o casamento civil, não o religioso, tanto que Cel. Puxavante não esquecia os gastos futuros com este último. Ele ficou preocupado com os gastos excessivos com o casamento civil.

A organização ficou a cargo de Elisário. Havia as cervejas geladas, os bolos, os salgados para oferecerem aos convidados e as vestimentas da noiva, que fizeram Puxavante despende uma boa quantia. As convenções sociais exigiam gastos, ou seja, tudo virava forma

³⁷⁰ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 153.

³⁷¹ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 155.

de consumo. Segundo Voltaire, o comércio é uma virtude da cidade. E essa atividade crescia na capital cearense. Era o progresso econômico que chegava a uma pequena parcela da população. A maioria da população vivia nas péssimas condições do meio urbano e sem aparatos financeiros para gastos com os produtos oferecidos pelo comércio.

A cidade se destacava também pelos seus vícios. E esses eram condenados pela moral cristã e pelo discurso em vigor na sociedade fortalezense. Elisário, ao falar do casamento de Peraldiana e Puxavante, ressalta que havia os casamentos por interesses, os quais formavam uma sociedade mútua. Tal fato nos remete às questões levantadas na peça *As doutoras* de França Júnior. O teatro estava condenando essa sociedade comercial, na qual o comprar era mais importante que o amor; sentimento enfatizado por Elisário para simbolizar o casamento de Peraldiana e Puxavante.

Os vícios da cidade estavam fazendo com que os bons costumes desaparecessem e, assim, com que o casamento fosse desrespeitado:

Segundo Ato

1º Quadro (Passeio Público)

Cena VIII

PERALDIANA – (Entra primeiro) Ói esse chamêgo aí!

MALAQUIAS – (À parte) Ó Diabo! É minha agora sogra. Onde eu me soco!

PERALDIANA – Mais menino, parece o Malaquias!... E é ele mermo! Cabrinha severgonha, ocê deixa a muié em casa e anda namorando. Menina esse diabo é casado.

MARGARIDA – Casado! Ah! Pérfido. Enganou-me. Enganou-me o patife. Eu te esconjuro papel queimado (Sai)³⁷².

Essa cena mostra a traição de Malaquias, personagem que mentia para sua esposa. Saía para fazer sua ronda, afinal trabalhava como praça, mas, na verdade, estava com Margarida, sua amante. Esta última acreditava que Malaquias era solteiro. Peraldiana o pegou no flagra. A relação deles não era boa e servia para produzir cenas engraçadas. O escândalo não foi grande, afinal era um homem traindo. O caso acabou quando Peraldiana disse para a amante que ele era casado. Mas as discussões entre a sogra e o genro não paravam. Ela nunca gostou do genro. E a esposa traída se encontrava no meio dos dois, ou seja, entre a mãe e o marido:

Primeiro Ato

Cena II

FLOR – Minha mãe, a senhora já começa...

MALAQUIAS – Deixa ela falá, Flor. Entra por aqui e sai por ali.

³⁷² Peça *O casamento de Peraldiana*. In: CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 125-126.

PERALDIANA – É pro que já tá perdendo de todo a vergonha. Cum esse carão tão lavado...

MALAQUIAS – A gente se acostuma com tudo neste mundo, até com o que é ruim...

PERALDIANA – S'eu fosse sua muié...

MALAQUIAS – (À parte) Voute gereba!

PERALDIANA – Já le tinha dado um ensino. Mais porém deixe seu macriado, qu'eu hei de metê-le as isporas no vazio inté pingá sangue.(Enquanto fala, Malaquias assovia).

(...)

PERALDIANA – Isto nem pra sela séove, só mesmo pra cangaia...

MALAQUIAS – Vosmicê pode dizer o qui quiser, Sinha Peraldiana...Eu pouco estou ligando.³⁷³

Carlos Câmara era autor de comédias de costumes. Era do cotidiano que tirava suas histórias. Essas discussões entre a sogra e o genro pareciam estar enraizadas no imaginário da sociedade fortalezense. Essa relação estava destinada ao fracasso. E o dramaturgo insistia nisso. Era o costume a sogra dá opinião no casamento da filha e irritar o genro. É isso o que o dramaturgo passa. Esse imaginário de conflitos entre o genro e a sogra existe ainda hoje e é alvo de pilhérias, como foi na peça de Carlos Câmara.

Em *O Casamento de Peraldiana*, o dramaturgo fala dos tipos sociais que circulavam pela cidade de Fortaleza. Tipos que não seguiam a moral e os bons costumes, eram os paqueradores, as frequentadoras do passeio público, a guarda civil, os cambistas, os falsos estrangeiros, o Zé Povinho, etc.

Segundo Ato
1º Quadro (Passeio Público)
Cena VI
MÍSTER PICHLES – (Para Puxavante) Oh! mái diar, como passa, vero el, anh?
PUXAVANTE – Num entendi nada.
MÍSTER PICHLES – (Para Peraldiana) Mái ládi mim ter honra apresentar seu reverendíssima pissôa minha comprimento. (Para Elisário) Olá mai frendixi, saúdêxones.
PERALDIANA – Qui demonhe de latinório é esse, seu Liziaro?
ELISÁRIO – Inglês macarroni; marca bostock, sabe?
MÍSTER PICHLES – (Para Elisário) Oh! Mai frendixi ráo Du i u Du ispiquingles? Anh?
ELISÁRIO – Nô ser. Ai nô ispiquingles quase nada. Só pro gasto. Oh! raites.
PUXAVANTE – Vosmicê é das estranjas? Num é?
MÍSTER PICHLES – Faz favor ouvir meu apresentêxone: (Canta)
Ispiquingles
Vero el
Mim é inglês
D'arrazel³⁷⁴.

³⁷³ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 98.

³⁷⁴ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 121.

Míster Pichles representava esses falsos estrangeiros. Não sabia falar inglês, mas era na sua improvisação em que os indivíduos acreditavam, pois eles também não falavam inglês. Essa era uma forma de obter prestígio na sociedade, uma vez que o que vem de fora sempre parece melhor, até a necessidade de valorizar a cultura local. Peraldiana e Puxavante não compreendiam nada do que Míster Pichles falava, diferentemente de Elisário, que afirmava falar inglês, o que também não passava de improvisações. Os indivíduos mentem para obter ascensão social, adquirir posses, ou seja, são desonestos. Tais costumes estavam presentes na cidade, não no campo. Ali, ainda havia pureza e justiça, valores que a cidade havia perdido. Outro tipo social eram os bilontras:

Segundo Ato

1º Quadro (Passeio Público)

Cena VII

ELISÁRIO – (Para Puxavante) Ih! Meu amigo. Isto é um pessoal perigoso.

PERALDIANA – Tão galantim, seu Liziaro?

ELISÁRIO – São, bilontras, namoradores, sabe? Aquilo é um bloco de coiós. Coiós de profissão.

CASUZINHA – Eu tomem quero sê coió.

(...)

PUXAVANTE – Cumade! Cumade! Nada de facelitá cum perigão desse.

(Bilontras aproximam-se da boca de cena e cantam)

Nós somos os bilantras

Desta nossa Capital.

Em todas as festinhas

Elemento essencial.

Encantadores

E preferidos;

Das madaminhas

Tão queridos.

Em seus amores

Sentimentais,

Conquistadores

Profissionais.

Elemento vital

De nossa Capital.

Vivemos nas Avenidas,

À procura das pequenas.

E nas nossas investidas,

Preferimos as morenas.

Nossa olhar as alvoroça

Ficam doidinhas de amor.

Resistir não há quem possa

Ao nosso tipo,

Ao nosso tipo sedutor ³⁷⁵.

³⁷⁵ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 123-124.

Ah! Os bilontras. Cuidado moças, senhoras, lá vem os bilontras! Eram os profissionais da conquista. Em todas as festas estavam presentes. Aliás, em todos os locais em que havia moças para seus galanteios. Elisário falou que os bilontras eram perigosos, mas depois quis entrar nos “combates de cupido” dos bilontras. Puxavante logo chamou a sua futura mulher para se afastar desses tipos sociais. Eram outros os namoros, não tinham mais a pureza de antes. Os homens seduziam não só uma, mas as morenas, as pequenas, etc. Eram jovens que buscavam diversões. Também procuravam ascensão social através dessas conquistas.

O Passeio Público era o local onde esses tipos sociais costumavam frequentar. O TJA, os teatros particulares, o Jockey Club, os cineteatros eram espaços hierarquizantes. O mesmo acontecia com o Passeio Público:

Segundo Ato
1º Quadro (Passeio Público)
Cena XI
PUXAVANTE – Qui moçame bonito, seu Liziaro.
(Cantam)
Somos as freqüentadoras
Mais assíduas do Passeio.
Somos admiradoras
Deste encantador torneio.

É o centro da elegância,
Que esta Capital encerra;
É a deslumbradora estância
Predileta desta terra.

Vejam, meus senhores,
Que linda paisagem.
Tão cheia de odores,
Que nos traz a aragem.

É mesmo um encanto
De real beleza.
O mais gentil encanto
Desta Fortaleza.

Tudo quanto há de distinto
Em vosso meio social,
Vem gozar neste recinto
De beleza natural.

É o ponto preferido
Pela sua amenidade
É o passeio querido
Da nossa sociedade.

Não há outro igual
Tão original.
É o mais seleta
O mais ideal

Sempre o preferido
 Sempre predileto
 Sempre o mais querido
 Desta Capital³⁷⁶.

O Passeio Público era um espaço bastante frequentado pela sociedade fortalezense, os elogios feitos através da canção acima citada representam bem esse fato. Ora, era um lugar belo, predileto, mais querido, etc. Era um espaço de sociabilidade e mostrava bem como a sociedade estava dividida:

Segundo Ato
 1º Quadro (Passeio Público)
 Cena I
 (Cantam)
 Aqui estão as lindas Avenidas
 Deste Passeio sempre as preferidas;
 Ajardinadas, tão garridas e vistosas,
 Só frequentadas pelas turbas donairosas.

CAIO PRADO
 Da Caio Prado é o pessoal smart.
 MORORÓ
 E a Mororó é a mais popular.
 CARAPINIMA
 Carapinima, meus senhores, representa
 A bela gente que a freqüenta.
 (...)
 E a Mororó que é do agrado
 Do Zé Povinho que tanto a anima³⁷⁷

Segundo Ato
 1º Quadro (Passeio Público)
 Cena III
 ELISÁRIO – Caio Prado, Carapinima, Mororó. Aqui no Passeio em suas avenidas, há uma seleção absoluta. A Caio Prado, por exemplo, só freqüentada pela elite.
 PUXAVANTE – Qui elita é essa, seu Lizario?
 ELISÁRIO – Elite é o grande mundo social, é a fina flor da alta sociedade fortalezense. É lá que eu vou sempre. Mas continuemos: a avenida Carapinima é freqüentada pelo pessoal médio, sabe? O pessoal que embola, sem ver de que, e que luxa sem poder. E a Mororó é assediada pelo pequenome vadio, pelas criadinhas de estimação, - de umas em cheio e outras em vão, pela rapaziada brejeira e pelo pessoal das areias, a arraia miúda.
 PUXAVANTE – Apois essa é comigo, seu Lizario. É o meu povo. A arraia graúda qui fiquei cá na Caio Prado.
 PERALDIANA – Apois eu cá simpatizei mais, muito mais foi cum a Cairapinima. Só o nome, é o nomão que enche a boca: Cairapinima.
 PUXAVANTE – A mais animada é a Mororó, num é seu Lizario?
 ELISÁRIO – Quase sempre. Olhe, e muita gente boa anda por lá. Às vezes um figurão está na Caio Prado com a família e quando vê a mulher descuidada, zaz, escapole, macio como um muçu, para a Mororó. E anda por lá, com o chapéu desabado sobre os olhos bacorejando.

³⁷⁶ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 128-129.

³⁷⁷ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 117.

PUXAVANTE – Cuma seu Liziario?

ELISÁRIO – Bacorejando. A Caio Prado é um paraíso, é um céu aberto para o pessoal do bom tom; e a Mororó muitas vezes é um purgatório.

PUXAVANTE – Apois é nessa danada, é nessa danada, qu'eu queroi purgá os meus pecados³⁷⁸.

Elisário apresenta o Passeio Público para Peraldiana e Puxavante. Ele fala das avenidas: a Caio Prado era frequentada pela elite, na Carapinima havia a bela gente da cidade, era o setor intermediário, o médio, já a Mororó era espaço do Zé Povinho. Cada camada social possuía o seu espaço no Passeio Público. Essa segregação espacial era uma forma de controle social. Todavia, frequentadores da Caio Prado andavam pela Mororó, já o contrário não era permitido. Ora, uma arraia miúda circular na avenida destinada à arraia graúda? Era uma ofensa. A avenida mais animada era a Mororó, por isso a atração da elite. Puxavante faz parte da arraia graúda, afinal, era coronel. A princípio, falou em ir para a Caio Prado. Peraldiana encantou-se com a Carapinima, pois fazia parte do setor médio da sociedade. Elisário comentou que a Caio Prado era um paraíso para os indivíduos de bom tom, já a Mororó era um purgatório. Depois desse comentário, Puxavante falou que queria pagar seus pecados. E a Carapinima? Ora, era o setor intermediário. Tinha ambas as características. Era o céu e o purgatório.

O teatro, aqui, representou a hierarquização da cidade de Fortaleza. Não apenas produzindo discursos e imagens, mas também de forma concreta. O Passeio Público, tal como foi descrito na peça, fazia ou fez parte do cotidiano do público contemporâneo à peça.

Como diz Sandra Jatahy Pesavento, “a cidade, na sua compreensão, é também sociabilidade: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos³⁷⁹”. O teatro transporta essa sociabilidade da cidade para o palco. É isso o que a comédia de costumes faz. Se o teatro era excludente e hierárquico era porque a cidade assim o era, haja vista o Passeio Público, que mostrava as camadas sociais existentes nessa Fortaleza da virada do século XIX para o XX. Havia um setor médio que, muitas vezes, era negado por não seguir os padrões de definições europeus; não era uma burguesia, e sim uma categoria intermediária entre a elite e o Zé Povinho.

Segundo Ato
1º Quadro (Passeio Público)

³⁷⁸ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 119.

³⁷⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. In. Revista Brasileira de História – Órgão Oficial da Associação Nacional de História. São Paulo, ANPUH, vol. 27, nº. 53, 2007, p. 14.

Cena IV

Zé Povinho – (Canta)

Eis aqui o Zé Povinho

Do Ceará

Eu não trago pergaminho

No samburá.

Sou levadinho da breca,

Sou escovado;

Se avisto qualquer moleca

Fico babado...

(...)

Se, por acaso, a meu lado,

Vejo passar uma moleca,

Assim, safado,

Eu fico babado e pachola

Pois sou gelado.

CORO – Eis aqui o Zé Povinho

Deste nosso Ceará.

Não há Iaiá

Que o não queria chaleirar.

Eis aqui o Zé Povinho

Deste nosso Ceará

Não há iaiá

Não há Iaiá

Que o não queira chaleirar.³⁸⁰

Segundo Ato

1º Quadro (Passeio Público)

Cena V

PERALDIANA – Sim, sinhô. Esse Zé Povinho é um pivete medonho.

ELISÁRIO – É. É um diabrete. Por isso é que lhe chamam – Ceará moleque. Olhe, Cel. vem à nossa terra uma companhia de Circo de Cavalinhos, acaba quebrando porque entra mais gente de bochecha do que a dinheiro. E é o pessoal que mais reclama. Entram de barriga no chão, por baixo da empanada, e vão logo gritando: 8 e ½, 8 e ½, fora, fora, está pau, está pau, fora, fora. Se você por exemplo, manda pintar de novo a sua casa, a garotagem aproveita logo a parede para estudar trigonométricos e garatujas.

PUXAVANTE – Qui pessoázim bom!

ELISÁRIO – O Ceará moleque é assim. (...)

ELISÁRIO – Mas, como eu ia dizendo, a música pode tocar o mais bonito trecho de ópera, na Mororó ninguém se mexe; agora quando rompe um maxixe, ninguém fica sentado, sai tudo, assim, se penerando...parece que tudo ali é nervo... Está na massa do sangue; o Zé Povinho aqui é divertido, personifica a alegria...³⁸¹

O Zé Povinho era representante do Ceará moleque. Era levado e safado. Ora, quebravam com os circos, pois entravam sem pagar, e ainda por cima era quem mais reclamava do espetáculo. Pinta-se uma parede, lá vem o Zé Povinho estudar matemática. Ele gosta da agitação, do movimento. Era ele que dava a vida na Mororó. A elite o excluía, mas

³⁸⁰ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 120.

³⁸¹ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 120-121.

ele sempre dava um jeito de se fazer presente. Um trecho de uma ópera não era do seu agrado, e sim um bom maxixe:

Segundo Ato

2º Quadro (Vista de rua ou praça)

Cena III

PERALDIANA – Ai vai! Seu Liziaro aqui carrepeta doida é aquela?

ELISÁRIO – É o maxixe. O maxixe miudinho. Há duas espécies de Maxixe...

PUXAVANTE – Eu sei qual é a diferença. É o maxixe qui a gente aplanta e o maxixe brabo qui nasce no mato, sem ninguém aplantá.

ELISÁRIO – Qual coronel. Ah! Ah! Ah! As duas raças conhecidas são: o maxixe aristocrata, elegante, que costuma frequentar os salões de alto bordo, e o maxixe canalhocrata penerado, que é sempre visto nos forrós de baixo bordo das areias.³⁸²

O maxixe do Zé Povinho era o da “canalhocrata penerado”. Mas havia o maxixe aristocrata, elegante, dos salões de alto bordo. Puxavante, no seu conhecimento do campo, lembrou que maxixe é uma planta. Aqui, observamos como a elite e o Zé Povinho dança o mesmo estilo, porém de formas diferentes e em espaços diferentes.

A cidade estava dividida. Alguns espaços eram destinados ao Zé Povinho, outros à elite e ao setor médio. E nessa hierarquização dos espaços da cidade estavam as ideias morais e os costumes, que nem sempre seguiam a moral cristã e os bons costumes. Os culpados disso eram o Zé Povinho ou os indivíduos do setor intermediário da sociedade. Desordens, balbúrdias e brigas dificilmente eram creditadas a membros da elite, raras as vezes. A cidade tornava-se mais viciante que virtuosa. O sertão, o campo era onde estavam os bons costumes e os valores. O dramaturgo propunha isso ao terminar a peça com a felicidade dos personagens ao voltar para o sertão:

Terceiro Ato

2º Quadro (Casa pobre)

Cena VII

TODOS – Vivam os noivos!

(Flor, Rosa, Peraldiana, etc. cantam)

A alegria nos invade

Nos invade o coração

Vamos deixar esta cidade

Regressar para o sertão

Ai amor do coração

Vamos lá para sertão

No sertão a nossa vida

A nossa vida é mais amena

Em nossa aldeia tão querida

Tão risonha e tão serena

³⁸² Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 133.

Ai amor do coração
Vamos lá para o sertão³⁸³.

Após o casamento de Peraldiana e Puxavante, os personagens celebraram a volta para o sertão; alguns personagens, como a Flor, sentiam muitas saudades do campo. O sertão do Ceará estava presente nas peças de Carlos Câmara, afinal, muitos dos moradores da cidade de Fortaleza da virada do século XIX para o XX era do interior do Estado do Ceará. O seu teatro propôs mostrar os costumes e os valores cearenses, algo que estava presente nos seus comentários sobre o teatro:

É no teatro que nós sentimos as impressões que as artes encerram nas suas várias modalidades, servindo de refletir aos usos e costumes, às paixões e aos vícios, e até a própria lingüística, que ali se vai apurar e exhibir nas sucessivas normas de modificação através dos tempos³⁸⁴.

A arte, sob os seus diferentes aspectos e com as suas múltiplas formas de cultura e estética, elabora uma catequese pacífica em favor do sentimento e do belo e, portanto, em favor do próprio indivíduo, que se educa, que se modifica à feição daquilo que melhor lhe tenha sacudido nos nervos e vibrado a alma³⁸⁵.

Encarado sob este ponto de vista, o teatro equivale a uma escola. Exercem ambos, no meio social, os mesmos salutareos, pois, se esta fala do espírito, aquela fala ao sentimento, e daí, força é convir: - o teatro é, inegavelmente, um instrumento prodigioso de civilização. É pelo teatro que se consegue afinar as paixões, que se purificam os costumes, que se rebatam os vícios e se cauterizam as chagas sociais³⁸⁶.

Ora, segundo Carlos Câmara, o teatro representa as paixões, os vícios, os costumes, etc.; era arte, onde se tinha padrões estéticos definidos culturalmente; existia em favor do sentimento e do belo. O teatro foi concebido como escola. Um local onde se definiam os padrões comportamentais ligados aos bons costumes e à moral cristã, pois fazia parte da civilização. Esse discurso convergia com o que estava em vigência nos jornais fortalezenses, bem como com o discurso dos próprios cronistas.

Carlos Câmara, em *O Casamento de Peraldiana*, representa a cidade do progresso, da perdição e da tradição. A primeira tinha os bondes, os automóveis, os bailes, o Passeio Público, o jôquei, as praças, os teatros, os cinemas, entre outros. A segunda era a cidade das bebedeiras, da prostituição, das jogatinas e do ócio, ou seja, dos vícios. Aqui, eram os novos costumes, contrários a estes estavam os ideais do campo: justiça, pureza, honestidade, trabalho e moralidade, valores que representavam a última cidade. Portanto,

³⁸³ Peça *O casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 158.

³⁸⁴ CÂMARA, Carlos. **O teatro no Ceará**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 115.

³⁸⁵ CÂMARA, Carlos. **O teatro no Ceará**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 115.

³⁸⁶ CÂMARA, Carlos. **O teatro no Ceará**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 115-116.

Carlos Câmara mostra que “as representações da cidade falam do progresso ou da tradição, celebram o urbano ou idealizam o rural³⁸⁷”.

O dramaturgo cearense não era contrário à cidade do progresso, mas da perdição. Ele procurava representar os males que os vícios poderiam trazer para a harmonia e a ordem da sociedade. Desse modo, Carlos Câmara idealizava o campo. E foi para este que retornaram os personagens da peça. Era a defesa dos antigos costumes em relação aos novos costumes, ou melhor, era a exaltação dos bons costumes e da moral, algo que perpassava pela hierarquização social. A cidade de Fortaleza era segregacionista, pois delimitava os espaços utilizados por cada grupo social. A cidade da perdição quebraria a barreira construída pela hierarquização social, que deveria ser mantida.

O teatro estava sendo utilizado pela elite e pelos grupos de intelectuais para legitimar os bons costumes e a moral e criticar ou excluir os indivíduos que faziam da cidade algo ameaçador e bárbaro.

³⁸⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. cit., p. 286.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há milênios, o teatro é uma prática cultural presente em diferentes sociedades, onde se encontram os mitos nacionais, as ideologias, as resistências, as tendências artísticas, as inovações tecnológicas, a censura, a moda, os padrões comportamentais, as diferenças dos grupos sociais, as disputas políticas, a situação econômica, os costumes, as ideias morais, entre outros. O teatro possibilita várias interpretações, pois representa, de diversas formas, a realidade sociocultural e política de uma determinada sociedade e época. Nessa perspectiva, o teatro não é apenas objeto, mas também uma fonte para o historiador.

No presente trabalho, o teatro apareceu através dos espaços físicos e da dramaturgia. No primeiro caso, enfatizamos o TJA. Este não era apenas um espaço de sociabilidade, mas figurou como um lugar de legitimação do governo acciolino na Fortaleza da virada do século XIX para o XX. Os conflitos políticos e as ideias republicanas apareciam em todos os setores da sociedade fortalezense. Isso não era diferente com o teatro, afinal, buscava-se consolidar o novo regime republicano e aqui, no Ceará, a administração de Nogueira Accioly. Foi nesse cenário de querela política que o TJA se tornou, para os situacionistas, um símbolo de sua grandeza; enquanto que, para os oposicionistas de Accioly, nada mais representava do que um ícone de uma gestão corrupta.

No entanto, cabe destacar que os situacionistas e oposicionistas divergiam em questões políticas, mas não no que se referia à importância social e cultural que teria a construção pública desse espaço para a dramaturgia do Ceará. Apesar de os oposicionistas direcionarem suas críticas ferozes ao poder discricionário do governador, da mesma forma que Accioly e seus correligionários, defendiam a moral, os bons costumes e o próprio regime republicano. Em termos mais simples, queremos dizer que a diferença entre a República para os oposicionistas e situacionistas era tão somente um jogo pelo controle e posse do Estado. Os primeiros reivindicavam mais participação política com a defesa de um processo eleitoral e o fim das oligarquias. Já os segundos buscavam a permanência no poder. Dessa forma, o TJA se tornou referência de uma intensa contenda política do período.

Tanto situacionistas quanto oposicionistas exaltavam o progresso, que só era possível com a República. Assim, o TJA apareceu como sinônimo desse progresso, afinal, era a efetivação da construção do teatro oficial da capital cearense aos moldes das grandes casas de espetáculos da Europa. Ele representava, de forma concreta, as ideias defendidas pelos republicanos cearenses, fossem da oposição ou da situação. Ideias que eram divergentes

conforme os interesses políticos, mas convergentes quando se referiam ao econômico e ao social.

Logo nos seus primeiros anos de funcionamento, o TJA apresentou problemas na sua estrutura física e foi fechado anos depois para a primeira reforma. Esses problemas foram agravados quando da queda do governo de Accioly. Tal fato “caiu como uma luva” para a ferrenha oposição, agora no governo. Esta, procurando se qualificar e de não ter mais nenhum vínculo com os símbolos da administração passada, acabou por gerar, no primeiro momento, a desqualificação do TJA.

Nesse pretexto de desqualificação, acabou por criar a consagração dos teatros particulares. Os destaques aos teatros particulares em detrimento do TJA aparecem justamente também em meio a uma onda de anseio de consumo originária do desenvolvimento econômico da capital cearense. Nesse novo cenário econômico, em ritmo menos intenso que em outras cidades brasileiras, começava a nascer um pequeno segmento de uma sociedade de consumo. Foi em meio a essa situação política e econômica que os teatros particulares surgiram e encetaram a concorrer pelo seu público. Seus espetáculos eram mais variados, não se restringiam apenas à dramaturgia; em seus espaços, tinha cinema, mágicas, acrobacias. É bom frisar que, assim como os espetáculos do TJA, esses teatros particulares também sofreram censura. Aqui, mais uma vez, aparece-nos a questão da moralidade.

O tema do progresso defendido tanto por partidários de Accioly quanto pelos seus opositores é alvo de críticas quando o mesmo passa a atingir os valores e os costumes morais cristãos presentes de forma intensa na sociedade cearense. Como se pode observar, essa moralidade estava extremamente relacionada com a moral cristã católica. Daí surgiu uma forte crítica contra os espetáculos teatrais que traziam atitudes mais mundanas e profanas, logo, contrárias aos costumes e valores cristãos católicos. Por outro lado, os espetáculos teatrais que defendiam essa moralidade eram exaltados e utilizados pelas camadas dominantes como expediente para a manutenção da hierarquia social, ou seja, da ordem.

Dessa forma, constatamos que, além da visão de um teatro de resistência às ordens vigentes (como ponto comum aos historiadores), observamos que o mesmo acabou por funcionar muitas vezes como instrumento da moral, do controle e da hierarquia social. Aqui, o teatro passou a ser excludente tanto nos palcos como nos espaços físicos. Os excluídos encontravam outras formas de diversão aos arredores das casas de espetáculos e produziam seus próprios espetáculos, que nem sempre eram teatrais. Tais indivíduos eram considerados populares pelos cronistas e jornalistas da época, porém existiam aqueles que frequentavam os teatros e eram designados da mesma forma.

O termo popular era empregado para distinguir aqueles que não faziam parte da elite. Em outras palavras, os populares eram aqueles que não faziam parte da elite, seja social, política, econômica ou intelectual. Eles eram dos excluídos aos setores médios da sociedade. Estes últimos encontravam seus espaços nas casas de espetáculos, delimitadas pelas suas condições financeiras, fato que os distinguia da elite ou, pelo menos, era isso que esta procurava. Essa distinção social também estava presente nos espetáculos teatrais, mais especificamente com as comédias de costumes, que ao representar os tipos sociais eram consideradas como populares.

Em muitos casos, o termo popular estava relacionado com o sucesso do espetáculo teatral, como foi o caso do teatro de Arthur de Azevedo, no Rio de Janeiro, e de Carlos Câmara, em Fortaleza. Seus espetáculos eram concorridos e as críticas teatrais presentes nos jornais os consagravam como populares. Era o que se chama de teatro popular. Todavia, os seus espectadores não chegavam aos setores menos favorecidos da população³⁸⁸. A concorrência ficava a cargo da minoria formada pela elite e pelo grupo social intermediário, que estava se formando devido às mudanças econômicas já citadas. A maioria da população não construiu o hábito de frequentá-lo e nem possuía condições financeiras para tal fato. Então, por mais que se fale em teatro popular, o público ainda é restrito.

Portanto, era um teatro feito pela e para a elite e os setores médios da sociedade fortalezense. Afinal, era necessário civilizá-los conforme a moral cristã, já que os vícios, os comportamentos indecorosos e a desordem eram praticados na cidade de Fortaleza, inclusive nos teatros, na plateia ou nos palcos. Portanto, os intelectuais, que eram formadores de opiniões, defendiam um teatro moralizado. Este estava de acordo com os interesses dos setores dominantes da sociedade. No teatro moralizado, os bons costumes e as ideias morais, como justiça, castidade, virtude, prudência, pureza ou casamento religioso eram exaltados, pois só dessa forma se manteria a ordem, ou seja, a hierarquia social.

O teatro moralizado aparece na dramaturgia de França Júnior e Carlos Câmara, que foi influenciado por Arthur de Azevedo. Tais dramaturgos eram considerados populares devido ao grande público nas encenações de suas peças. Isso acontecia com Arthur de Azevedo e França Júnior no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX e com Carlos Câmara em Fortaleza no início do século XX.

³⁸⁸ Citamos os cronistas que citavam os automóveis, artigo de luxo na época, ao arredor das casas de espetáculos onde eram encenadas as peças do dramaturgo cearense. CARNEIRO, Adolfo. **Fortaleza de Ontem e de Hoje**. In. COSTA, Marcelo. Op. cit., p. 45-61.

Em meios às mudanças que estavam acontecendo, Carlos Câmara, França Júnior e Arthur Azevedo exaltavam os antigos costumes, nos quais as mulheres exerciam o seu papel social de mãe, esposa e dona de casa e as virtudes prevaleciam diante dos vícios, como a jogatina e a prostituição. Carlos Câmara, por exemplo, definia que a virtude estava no campo, enquanto na cidade estavam os vícios. Enfim, o campo representava os antigos e os bons costumes e a cidade os maus costumes trazidos pelo progresso.

Ocorre que essa mesma cidade também era sinônimo de progresso e civilidade. Aqui, ela aparece como algo positivo, ou melhor, virtuosa, como coloca Carl. E. Schorske sobre o pensamento de Voltaire: “a cidade estimula o progresso da razão e do gosto, assim aperfeiçoa as artes da civilização³⁸⁹”. Esse pensamento estava presente entre os intelectuais brasileiros, que se encontravam influenciados pelas ideias originárias da França. A virtude da cidade era o estímulo ao progresso econômico e cultural, que trazia o cinema e os grandes espetáculos teatrais. Isso mudava quando essas novidades trazidas pelo progresso, ao invés de proporcionar a civilidade, ofendiam os bons costumes. A cidade passava a ser do vício, com suas sujeiras e doenças por falta de saneamento básico, prostituição, apostas em jogos dos bichos, corridas de cavalo, balbúrdias, entre outros. Como destaca Carl. E. Schorske, era a cidade da virtude e do vício. Em contraposição a esta última, aparece o campo, como foi ressaltado por Carlos Câmara.

Os dramaturgos defendiam as ideias morais vigentes na sociedade, que nem sempre eram empregadas nos costumes. Essas ideias morais estavam influenciadas pelo conservadorismo religioso, ou melhor, pelo catolicismo. Era uma moral cristã que se tornava contra a emancipação da mulher, participava da educação, definia votos, portanto, estava presente em vários setores da sociedade. Uma das formas de divulgação dessa moral cristã foi o teatro. Nas suas peças, os dramaturgos representavam como as práticas dos vícios provocavam a desordem, desse modo, eles defendiam que o certo era seguir as ideais morais cristãs. Logo, o texto dramático passa uma mensagem, que é moral, social, política, religiosa, etc.

O teatro moralizado defendia uma ordem social, onde cada indivíduo exercia a sua função social respeitando a hierarquia social. Esta não se refere às questões meramente econômicas, mas políticas, sociais e culturais, haja vista as peças destinadas à condição feminina na sociedade, pois independe da condição financeira. Enfim, o teatro moralizado definia padrões comportamentais e morais, que serviam para manter a harmonia social em diversos níveis, do casamento aos espaços físicos da cidade.

³⁸⁹ SCHORSKE, Carl. E. Op. cit., p. 55.

O teatro era excludente e hierarquizado, como as próprias ideias morais e os costumes da sociedade fortalezense que ele representava. Nem todos possuíam condições financeiras para frequentar os teatros e, assim, ficavam em seus arredores. Os que entravam se dividiam na plateia conforme suas influências sociais, econômicas, políticas e culturais na sociedade. Portanto, o próprio espaço físico destinado ao teatro segregava a sociedade em grupos sociais, algo que acontecia por todos os lugares da cidade de Fortaleza no início do século XX. Isso foi representado na peça *O Casamento de Peraldiana* de Carlos Câmara, mais precisamente ao se referir ao Passeio Público:

Segundo Ato
1º quadro (Passeio Público)
(cantam)
Aqui estão as lindas Avenidas
Deste Passeio sempre as preferidas;
Ajardinadas, tão garridas e vistosas,
Só frequentadas pelas turbas donairosas.

CAIO PRADO
Da Caio Prado é o pessoal smart.

MORORÓ
E a Mororó é a mais popular.

CARAPINIMA
Carapinima, meus senhores, representa
A bela gente que a frequenta.

AS TRÊS
Garbosas e assim floridas,
Nós somos as três Avenidas
Deste Passeio – centro predileto
Do que há de mais seleta³⁹⁰.

Por fim, mais uma vez, destacamos que o teatro na cidade de Fortaleza na Primeira República representava as ideias morais e os costumes praticados, onde se verificam as disputas do governo acciolino, os conflitos entre os novos e antigos costumes, a relação entre o campo e a cidade, as hierarquias sociais, o papel social da mulher e as mudanças econômicas. Através desse teatro, a elite procurava diferenciar-se dos demais, seja nos espaços físicos ou nos tipos sociais representados nas peças. O teatro foi se tornando cada vez mais uma prática da elite, principalmente da intelectual, enquanto os populares foram se identificando com os espetáculos de variedades, o que nos faz lembrar os *shows* de humor dos dias atuais.

³⁹⁰ CÂMARA, Carlos. *O Casamento de Peraldiana*. In. CÂMARA, Carlos. Op. cit., p. 117.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Periódicos

A Republica. Fortaleza, 1908, 1910 e 1911.

Correio da Manhã. Fortaleza, 1919.

Jornal do Ceará. Fortaleza, 1904, 1905, 1907, 1908 e 1911.

O Bandeirante. Fortaleza, 1910 e 1912.

O Garoto. Fortaleza, 1908.

O Unitario. Fortaleza, 1908, 1909, 1910 e 1911.

2. Obras de Teatro

AZEVEDO, Arthur. **A Capital Federal**. Comédia – opereta de costumes brasileiros, em 3 atos e 12 quadros. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.

AZEVEDO, Arthur. **O Dote**. Belém: Universidade da Amazônia, NEAD – Núcleo de Educação à distância. Disponível em: <HTTP://www.nead.unama.br>. Acesso em: 13 de janeiro de 2010.

CÂMARA, Carlos. **O Casamento de Peraldiana**. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

CÂMARA, Carlos. **Zé Fidelis**. In. CÂMARA, Carlos. **Teatro – obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

JÚNIOR, França. **As Doutoradas**. In. JÚNIOR, França. **Teatro de França Júnior II**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Arte, 1980.

3. Crônicas e Memórias

AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza Descalça**. Fortaleza: Casa José de Alencar/programa editorial, 1992.

BENEDITO, Francisco. **Caminhando por Fortaleza**. Fortaleza: Destak, 1999.

COSTA, Marcelo Farias. **Teatro na terra da luz**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

GIRÃO, Raimundo. **A Academia de 1894**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1975.

_____. **Geografia estética de Fortaleza**. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa Editorial, 1997.

MENEZES, Antonio Bezerra. **Descrição da cidade da Fortaleza**. Revista do Instituto Histórico do Ceará. Tomo IX, p. 147-290.

STUDART, Guilherme. **Dicionário Bio-bibliographico Cearense**. Vol. 3. Fortaleza: typ. Mineira, 1915.

THEOPHILO, Rodolpho. **A libertação do Ceará**. Lisboa: Typ. Editora Limitada, 1914.

4. Obras, Catálogos e Dicionário de Referência

BOTELHO, André. **O poder ideológico: Bobbio e os intelectuais**. Revista Lua Nova, nº. 62, 2004.

CARDOSO, Crio Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **História e análise dos textos**. In. CARDOSO, Crio Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 536-567.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHARTIER, Roger. **“Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico**. In. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CORDEIRO, Celeste. **Antigos e modernos: progressismo e reação tradicionalista no Ceará Provincial**. São Paulo: Annablume, 1997.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. São Paulo: EDUSC, 2008.

LECLERC, Gérard. **Sociologia dos intelectuais**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2005.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEGORARO, Olinto A. **Ética dos maiores mestres da história**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Otaviano. **O que é moral**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SCHORSKE, Carl. E. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: teorias sociais e criação cultural na primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. **Humor, vergonha e decore na cidade de Fortaleza (1850 -1890)**. Fortaleza: Museu do Ceará, SECULT, 2009.

SOUZA, Simone e NEVES, Frederico de Castro. **Comportamentos**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002.

_____. **Intelectuais**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. **História das mentalidades e História cultural**. In. CARDOSO, Crio Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 189-241.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

5. Bibliografia

5.1 Bibliografia sobre o Teatro

BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

BERRETTINI, Célia. **O teatro de ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Marcelo Farias. **História do Teatro Cearense**. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1972.

FARIA, José. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos de 1920**. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. **O teatro: crônicas de Arthur de Azevedo**. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUIZ, Roberto. **Teatro de Revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

5.2 Bibliografia Geral

AKON, Raymond. **Estudos sociológicos**. Rio de Janeiro: Editora Bertand Brasil, 1991.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARROS, José D'Assunção. **A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier**. Revista Diálogos, UEM, vol. 9, nº. 1, 2005.

_____. **Cidade e História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BARTHES, Roland. **Inéditos vol. 1 – teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: editora brasiliense, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Metrópoles: As faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)**. In. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 5, nº. 8/9, set. 1984 - abr. 1985.

BURKE, Peter. **História e Teoria social**. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAPELATO, Maria Helena. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 2ª edição, 1994.

CAMURÇA, Marcelo. **Marretas, molambudos e rebelistas: a revolta de 1914 no Juazeiro**. São Paulo: Maltase, 1994.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CARVALHO, Jader (org). **Antologia de João Brígido**. Fortaleza: Terra do Sol, 1969.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem/Teatro de Sombras**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. 2. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

Documentos. Revista do Arquivo Público do Estado do Ceará. Nº. 04. Fortaleza: APEC/SECULT, 2006.

Documentos. Revista do Arquivo Público do Estado do Ceará. Nº. 05. Fortaleza: APEC/SECULT, 2008.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, vol. 1, 1994.

FILHO, José Ernesto Pimentel. **Urbanidade e cultura política: a cidade de Fortaleza e o liberalismo cearense no século XIX.** Fortaleza: Casa de José de Alencar programa editorial, 1998.

KUPER, Adam. **Cultura, a visão dos antropólogos.** Bauru, SP: Edusc, 2002.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MATOS, Olgária Chain Féres. **O storyteller e o flâneur: Hannah Arendt e Walter Benjamin.** In. MORAES, Eduardo Jardim de; BIGNOTTO, Newton (orgs). **Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NEVES, Frederico de Castro. **A multidão e a história: saques e outras ações de massas no Ceará.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NOBRE, Geraldo. **Introdução à História do Jornalismo Cearense.** Fortaleza: NUDOC/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – Arquivo Público do Ceará, 2006.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo França. **Tipógrafos, redatores e leitores: aspectos da imprensa periódica no Primeiro Reinado.** Revista Brasileira de História e Ciências Sociais. Vol. 2, nº. 3, 2010.

OLIVEIRA, Caterina Maria de Saboya. **Antonio Pápi Júnior.** Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2004.

OLIVEIRA, Maria Eugênia Dias de. **Sobre noção de estética.** Revista de Filosofia, vol. 27, nº. 88 (2000), p. 261-267. Disponível em: www.faje.edu.br/periodicos/index.php.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle moral (1860-1930).** Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.

Revista Brasileira de História – Órgão Oficial da Associação Nacional de História. São Paulo, ANPUH, vol. 27, nº. 53, jan.-jun., 2007.

RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e ideologias.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. **João do Rio: a cidade e o poeta – olhar de flâneur belle époque tropical.** Rio de Janeiro: editora FGV, 2000.

SACHS, Ignacy. **Civilização.** In. Enciclopédia: 38 sociedade-civilização. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 13.

SCHORSKE, Carl. E. **Viena *fin-de-siècle*: política e cultura**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

SECRETO, Verônica; TOLEDO, Edilene; RIBARD, Franck; MARTINS, Mário. **A História em processo: ações criminais em Fortaleza (1930-1950)**. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora Ltda., 2006.

SERÁFICO, José. **Teatro Amazonas: símbolo de quê?** Revista Ciência e Cultura. Vol. 61, nº. 03, São Paulo, 2009. Disponível em: <cienciaecultura.bvs.br>. Acesso em: 19/04/2012.

SEVCENKO, Nicolau. **Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe**. In. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 5, nº. 8/9, set. 1984 - abr. 1985.

SOUZA, Laura de Mello. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

Trajeto: Cultura e cidade. Revista de História Universidade Federal do Ceará. Vol. 4, nº. 7. Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2006.

Trajeto: intelectuais e cultura letrada. Revista de História Universidade Federal do Ceará. Vol. 3, nº. 6. Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2005.

TRINDADE, Liana Salvia. **As raízes ideológicas das teorias sociais**. São Paulo: Ática, 1994.
VALLS, Álvaro L. M. **O que é ética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.